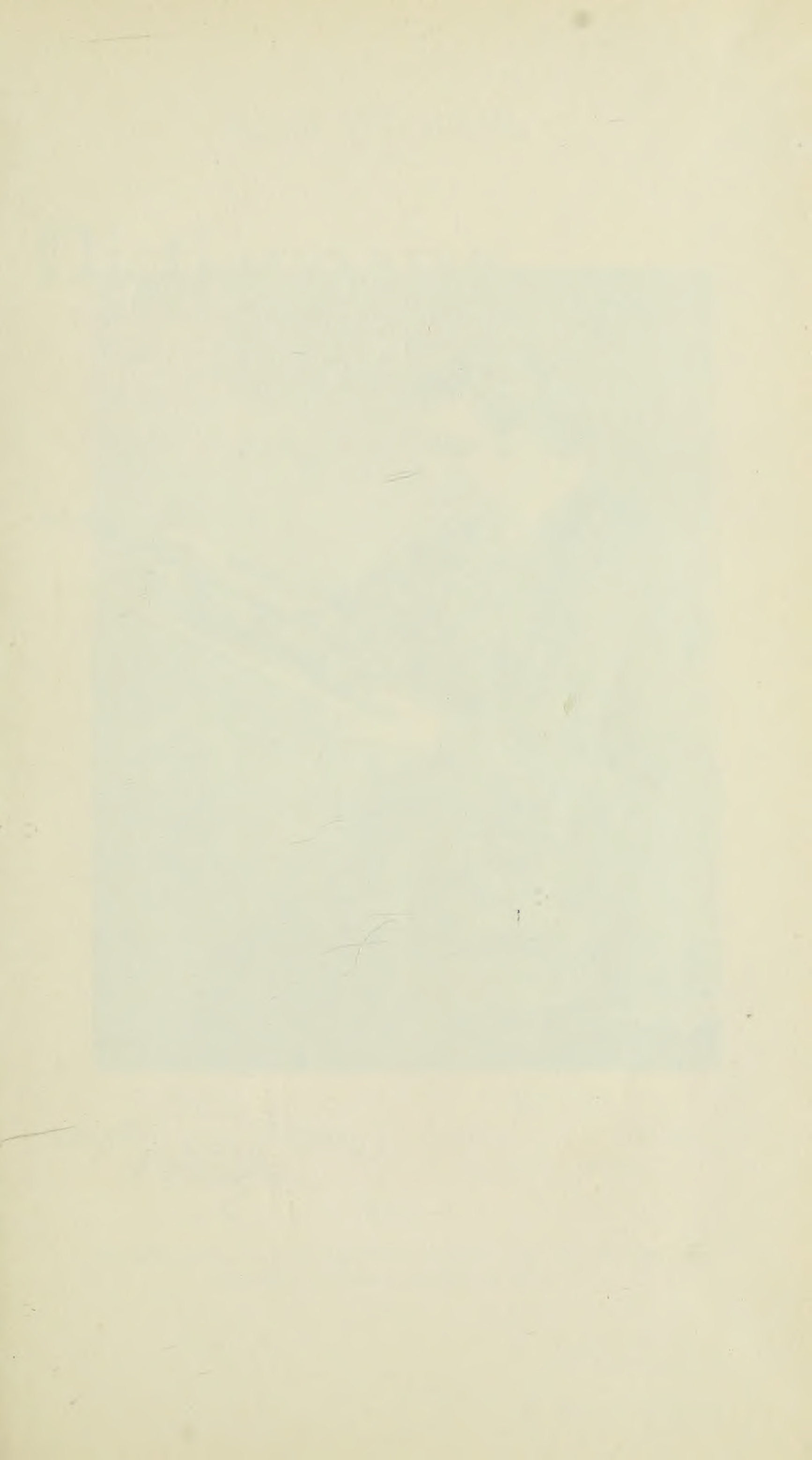


U d'/of OTTAWA
39003001937993







E Ysaÿe

HENRI VERCHEVAL

Dictionnaire du Violoniste

**Suivi d'une liste des Violonistes célèbres
et des Luthiers les plus connus
depuis l'origine du Violon jusqu'à la fin du XIXe siècle**

PRÉFACE ET PORTRAIT

D'EUGÈNE YSAŸE



PARIS
LIBRAIRIE FISCHBACHER
33, Rue de Seine

SAINTES
CHEZ L'AUTEUR
26, Rue des Jacobins

1923

Le but de l'auteur est de chercher à vulgariser l'instruction générale du violoniste, si utile dans la pratique.

L'artiste et le professeur seraient ainsi amenés à mettre en évidence le côté esthétique, philosophique, en un mot la beauté lyrique du violon et à considérer leur art avec noblesse et dignité.

H. V.

A L'ILLUSTRE VIOLONISTE

EUGÈNE YSAYE

PRÉFACE

> « La musique (l'art des muses — la Musique, la Poésie et la Danse —) est la partie principale de l'éducation, parce que le nombre et l'harmonie, s'insinuant de bonne heure dans l'âme du jeune homme, s'en emparent et y font entrer à leur suite la grâce et la beauté.... Et quand la raison sera venue, il s'attachera à elle par le rapport secret que la musique aura mis par avance entre la raison et lui. » PLATON »

Le violon et ses origines ont fait l'objet d'une quantité considérable d'études que nous pouvons consulter aujourd'hui dans les travaux de Barney, Hawkins, Arthur Pougin, Fétis, Schelcher, Grove, Oulibisheff, pour ne citer que les principaux hommes de lettres et artistes qui se sont occupés plus spécialement de l'art du violon.

Pourtant, après ces travaux considérables, il nous manquait un ouvrage qui traitât d'une manière générale et plus détaillée les éléments qui constituent à la fois l'art de jouer du violon, sa formation en tant qu'ouvrage de lutherie, et, en un mot toutes les expressions techniques qui s'y rapportent. Il manquait, pour mieux dire, une sorte de dictionnaire où l'artiste et l'amateur pussent se renseigner et puiser à une source bien documentée les éléments nécessaires à leurs études.

Jusqu'à nos jours, ce genre d'ouvrage n'avait pas paru, et, hormis le Dictionnaire de Jean-Jacques Rousseau et l'œuvre plus récente de M. Alberto Bachmann, je ne connais rien qui fût similaire au travail que M. Vercheval vient d'accomplir si heureusement.

Les artistes et les amateurs se réjouiront d'avoir à portée de leur main, une œuvre spécialement écrite pour l'art du violon et dans laquelle l'auteur n'a négligé aucun détail d'information. Nécessairement, le travail de M. Vercheval devait s'assujettir quelque peu à la compilation, mais ceci n'est point un défaut, et, comme le but est atteint, nous avons à en féliciter l'auteur.

D'autre part, il semble bien que l'ouvrage dont nous nous occupons ici n'a rien de commun, ni avec Jean-Jacques Rousseau, ni Bachmann, et qu'il ne fait que nous apporter une nouvelle source où tous les intéressés pourront puiser à loisir et se faire une idée complète de la richesse du domaine de l'art du violon.

En accordant à M. Vercheval mon parrainage, j'entends rendre un hommage à son labeur ainsi qu'à ses connaissances. Nul doute que cette œuvre nouvelle ne soit appelée à un plein succès et c'est dans cette certitude que je clos cette préface, trop brève sans doute, mais écrite en toute sincérité.

6 décembre 1921.

E. Ysaÿe

PREMIÈRE PARTIE

A

Abandono (ital.). — Abandon.

Accarezzevole (ital.). — Synonyme de **Lusigando.** Flatteur.

Accelerando (ital.). — En pressant peu à peu, en accélérant.

Accident. — Altération (voir ce mot). On appelle accident, l'altération que l'on rencontre dans le courant d'un morceau.

Accompagnement. — Désigne tout ce qui est subordonné à un solo. La leçon d'accompagnement apprend à accompagner les voix, ou tout instrument jouant en solo; mais, son but principal est d'enseigner l'interprétation des grandes œuvres, dans le genre sonate, et de développer le sens musical.

Le violoniste est le plus apte à pratiquer cet enseignement, en raison du répertoire très étendu dont il dispose et de la prépondérance que possède le violon, comme puissance et moyens d'expression.

Les œuvres appelées à servir à l'école d'accompagnement sont presque toujours traitées comme une conversation à deux.

Selon l'importance de la phrase musicale, l'une ou l'autre partie doit s'imposer ou s'effacer.

Joue-moi du violon, je te dirai qui tu es.

Vers les XVIIe et XVIIIe siècles, les accompagnateurs devaient connaître à fond la réalisation des basses chiffrées, car dans la plupart des sonates de Haendel et de l'école précédente, on n'écrivait généralement les accompagnements qu'en basse chiffrée. Lorsqu'apparurent Haydn, Mozart, Beethoven, etc., les accompagnateurs soumis à la difficulté de la réalisation n'étaient pas toujours capables de la faire avec esprit, abnégation, sobriété, discrétion; aussi la divulgation de la musique se produisant au même moment, les auteurs se décidèrent-ils à écrire les accompagnements tels qu'ils les conçurent.

Ce fut en 1600, en Italie, que la forme de l'accompagnement prit son vrai sens, et peu à peu devint polyphonique, jusqu'à la période d'efflorescence dans laquelle cette forme atteignit son apogée avec J.-S. Bach.

Anciennement, les bardes chantaient avec accompagnement du crouth; les ménestrels accompagnaient les troubadours avec la vièle; les Grecs avec la cithare, la lyre ou l'aulos (flûte ou sorte de hautbois); les Hébreux, avec le psaltérion.

Certains de nos accompagnateurs modernes feraient bien de méditer le sage conseil de Jean Roussseau, violiste, qui vivait à la fin du XVIIe siècle, et disait dans son traité de la viole : « Il faut que celui qui accompagne n'ait aucune manière de jouer qui soit affectée, car il n'est rien de plus contraire à l'esprit de l'accompagnement et du concert, que d'entendre une personne qui ne joue que pour se faire paraistre; c'est une manière qui n'est bonne que quand on joue seul. »

Accord (latin chorda, corde). — Plusieurs sons différents et simultanés formant harmonie.

Accordo (ital.). — Instrument à archet de la famille des violes graves. Employé en Italie aux XVIIe et XVIIIe siècles, dans des morceaux à plusieurs parties, d'où lui vient son nom. L'accordo avait de douze à quinze cordes.

Accrescendo (ital.). — Synonyme de **Crescendo.**

Acoustique. — Du grec (acouo) j'écoute. Science des phénomènes sonores. Théorie des sons.

La science de l'acoustique fait partie de la physique.

Pythagore, philosophe grec, VIe siècle avant Jésus-Christ, étudie au moyen du monocorde, les rapports entre la hauteur des sons et la longueur de la corde vibrante. Bacon, moine anglais, XIIIe siècle, et Galilée, mort en 1642, posent les bases de la science de l'acoustique. Gassendi, philosophe français, traite de l'acuité et de la gravité des sons. Le père Mersenne, savant religieux, 1588-1648, détermine le rapport entre diverses notes de la gamme. Otto de Guericke, physicien allemand du XVIIe siècle, établit que le son ne se prolonge pas dans le vide. Le Père Kircher, jésuite allemand, XVIIe siècle, explique l'écho. F. Sauveur, 1653-1716, découvre les nœuds et les ventres de vibrations.

Pour faire une étude approfondie de l'acoustique, consultez les ouvrages qui traitent des phénomènes connus, tels que : sons harmoniques, sons concomitants, sons combinés, mouvements vibratoires.

Adagio (allemand : sehr langsam; anglais : very slow). — Signifie en italien, confortablement, posément.

L'**Adagio** indique un mouvement lent. **Adagissimo,** excessivement lent. **Adagietto,** moins lent que l'**Adagio.** Le mot **Adagio** est souvent employé pour désigner la partie d'une œuvre musicale dont il indique le mouvement. Exemple : **L'Adagio** de la « Sonate Pathétique ».

Adirato (ital.). — Emporté.

Ad libitum (latin). — A volonté.

A due corde (ital.). — Sur deux cordes.

Affettuoso (ital.). — Avec âme, avec passion.

Afflito. — Affligé, abattu.

Affrettando (ital.). — En accélérant, synonyme de **stringendo.**

Affrettato. — Accéléré, synonyme de **piu mosso.**

Agilità. — Agilité, mobilité.

Agitato. — Agité.

Pour bien jouer du violon, il faut en jouer avec son cœur.

Agréments. — Ornements de courte durée. Notes précipitées qui ne prennent aucune valeur dans la mesure. (Voir ornements.)

Ajalhi keman. — Instrument turc à archet, plus petit que le violoncelle et muni d'un pied.

Alla breve. — Mesure double. Exemple : transformation de la mesure à 4 temps en ₵

Allargando. — En élargissant le son, le mouvement, etc.

Allegramento. — Synonyme de **Allegro moderato.**

Allegretto. — Moins vite que l'Allegro.

Allegro. — Indication générale des mouvements vifs; signifie gai, joyeux.

Al segno. — Qui renvoie à un signe.

Altération (dièse, bémol, bécarre). — L'altération est un signe qui élève, abaisse ou rétablit les notes de l'échelle naturelle; le double bémol 𝄫, baisse la note de deux demi-tons chromatiques; le double dièse ×, élève la note de deux demi-tons chromatiques; ces deux altérations doubles ne remontent pas au-delà de 1700.

Le bémol, dans la notation primitive, c'est-à-dire vers le Xe siècle, est le *B*, deuxième son de l'échelle tonale (*si*); à son origine, le *B* arrondi (*B* rotundum molle) correspondait à notre *si* ♭. (*B* mol, bémol).

Le bécarre, à la même époque, appelé *B* carré (♮), correspondait à notre *si* naturel (*B* quadratum durum); jusque vers le XVIIIe siècle, c'était un signe d'altération.

Ainsi le ♮ devant le *do* donnait *do* ♯; de même que le ♭ devant *do* donnait *do* naturel si le *do* avait été auparavant diésé. Cet usage des signes ayant occasionné des confusions, on leur a donné un sens propre.

Le dièse (grec *diesis*), déjà mentionné par Pythagore, mais avec une signification différente, reparaît vers le XVe siècle, comme signe de quart de ton, théorie qui fut aussitôt abandonnée.

Dans le courant du XVIIIe siècle, le dièse se retrouve avec sa forme et sa signification actuelle.

Le ♮ et le ♯, à l'origine, étaient des signes identiques jusqu'au XVIII[e] siècle; le ♭ servait à annuler le ♯; le ♯ ou le ♮ à annuler le ♭.

Le système actuel ne donne une valeur à l'altération que dans la mesure même à partir du premier signe et pour les notes semblables à celles déjà altérées. Autrefois, l'altération cessait son effet, si une autre note ou un silence s'interposait.

Alto (italien : viola; allemand : Bratche). — L'alto est un dérivé, comme le violon, de la famille des violes, et correspond à la viole d'amour.

Sa forme actuelle remonte au XV[e] siècle. On le désignait sous le nom de quinte, parce qu'il est accordé une quinte au-dessous du violon; peu à peu le nom d'alto prévalut.

La musique d'alto s'écrit en clef d'ut 3[e] ligne, et en clef de sol pour les notes élevées.

Beaucoup d'altos ont été faits à fond plat, procédé qui n'a donné comme résultat que l'exagération du son nasillard. Le format de l'alto a souvent varié; les petits modèles furent construits pour faciliter le jeu des instrumentistes, qui passaient fréquemment du violon à l'alto. De grands formats ont été plus heureux comme sonorité.

Dimensions exactes d'un alto de Stradivarius, renommé comme le plus beau spécimen connu.

(*Collection du duc de Composelice, mort en* 1887.)

Longueur totale du corps	0 m. 410 mm.
Largeur du haut	0 m. 185 »
» du bas	0 m. 240 »
» du milieu des C	0 m. 130 »
Longueur de l'ouverture des C . . .	0 m. 095 »
Longueur du haut jusqu'au milieu des ff	0 m. 220 »
Hauteur des éclisses du haut	0 m. 038 »
» » » du milieu . . .	0 m. 038 »
» » » du bas	0 m. 039 »

On naît artiste, on ne le devient pas.

Pendant longtemps, l'alto a été le souffre-douleur de l'orchestre et du quatuor; rarement on lui confiait un passage capable de faire deviner sa présence; voué aux remplissages, il était comme un malade qu'on n'ose montrer.

C'était, hélas! avec raison, car tous ceux qui occupaient les pupitres d'alto étaient, en général, les indésirables du violon. Depuis que les conservatoires ont créé des classes d'alto, il n'en est plus ainsi; ce bel instrument a conquis la place qu'il mérite et peut se montrer avec fierté à côté de ses admirables confrères violon et violoncelle.

Le caractère de l'alto est grave, mélancolique; sa sonorité est douce, moelleuse, humble, parfois morose; il traduit avec une puissance communicative l'émotion angoissante et pathétique.

Notons, en passant, que la plupart des auteurs modernes qui écrivent des solos pour alto, s'obstinent à le faire parler dans les notes élevées. Malgré le talent de l'artiste et le timbre spécial de l'instrument, la sonorité de l'alto perd alors ses belles qualités. Dans certains concertos d'alto, aucune note sur l'*ut* ne paraît; les notes sur le *sol* sont rares; cependant cette dernière corde est la plus suave des quatre.

Amateur (ital. : dilettante). — On désigne ordinairement sous le nom d'amateur, toute personne dont les études musicales ont été incomplètes. C'est dans ce sens que le mot amateur est plus souvent employé.

Dans la musique d'ensemble, l'amateur est parfois redouté; toutefois, rendons lui cette justice qu'aujourd'hui il tend à faire de meilleures études. Lorsque la musique de chambre était très cultivée dans les salons, on le craignait moins.

Sont aussi appelés amateurs, de vrais artistes qui, pour une raison quelconque, n'enseignent pas; ceux-là, comme talent, n'ont rien à envier à la plupart des professionnels.

Certains amateurs érudits, sans être exécutants, sont des protagonistes de l'art musical. Ils vivent de son essence, le pénètrent, l'apprécient, l'encouragent.

Ame. — Petite pièce cylindrique, en bois de sapin, qui met la table en contact direct avec le fond du violon; l'âme se place un peu en arrière du pied droit du chevalet,

de 3 à 4 millimètres environ. Savart lui attribue plusieurs fonctions : 1° elle communique le mouvement d'une table à l'autre; 2° elle rend normales les vibrations des tables; 3° elle immobilise le pied droit du chevalet; 4° elle soutient la table sous la pression des cordes.

Hart dit : « L'âme du violon remplit, avec une infaillible régularité, les fonctions du cœur ».

Grillet écrit à son tour : « Lorsqu'on rapproche l'âme un peu des bords des *ff*, le *mi* et le *la* deviennent plus mordants, plus incisifs, plus timbrés; mais, par contre, le *ré* et le *sol* perdent en volume et en quantité. Si on la repousse vers le milieu, le *ré* et le *sol* acquièrent plus de rondeur et d'intensité ». Les fils du bois de l'âme (pris dans le sens du diamètre qui doit toucher le dessus du violon) se placent en travers de ceux de la table d'harmonie.

L'âme doit se poser sans pression sur les tables.

Amorevole. Amoroso. — Aimable, flatteur.

Ancora. — Encore une fois, reprise.

Andante. — En italien signifie: Marchant. — Indication des mouvements modérés. **Piu andante** ou **Un poco andante,** veut dire plus vite. **Meno andante,** moins, plus lent. D'après le dictionnaire de Riémann, beaucoup de musiciens et même des compositeurs, confondent les termes **Piu poco** et **Meno andante,** leur attribuant un sens inverse de l'énoncé ci-dessus.

Andantino. — Diminutif qui veut dire, plus lent qu'Andante; mais a été fréquemment utilisé à tort comme signifiant moins lent.

Le mot **Andantino** a été employé souvent pour désigner un morceau de peu d'étendue.

Angoscioso. — Angoissé, anxieux.

Anima. — Ame.

Animato. Con anima, animando. — Avec vie, avec chaleur, avec feu.

L'inhabileté est un obstacle à la pensée.

Appassionato. — Passionné, avec mouvement, très expressif.

Appogiature. — Nom donné à certains ornements de la mélodie, qui s'écrivent en petites notes lorsque celles-ci n'ont aucune valeur déterminée dans la mesure; il en est autrement de l'appogiature de l'harmonie, dont l'écriture ne diffère guère aujourd'hui de la notation courante, mais qui, autrefois, s'écrivait en petites notes, faisant ainsi ressortir clairement l'harmonie réelle. Elle conservait la figure de sa juste valeur, prenant plus de durée au détriment de la note dont elle dépendait.

Pour l'exemple voir au mot : Signes disparus.

Arbitrio ou **Ad libitum.** — A volonté.

Archet (ital. : Arco; all. : Bogen; anglais : Fiddlestick). — Diminutif de : arc.

L'archet s'appelait primitivement arçon. On suppose que l'origine de l'archet, en France, ne remonte pas au-delà du Ve siècle. Jusqu'au XVIe, il subit peu de changements; il devint plus léger dans le courant du XVIIe.

Les premiers archets étaient formés d'un bambou percé d'un trou au talon, dans lequel on introduisait la mèche arrêtée par un nœud. A la pointe, une simple fente retenait les crins par un autre nœud.

On attribue à Lupot l'invention de la hausse pour écarter les crins de la baguette.

Fétis prétend avoir possédé antérieurement un archet semblable fait à Bagdad; la hausse nous viendrait donc de Mésopotamie. On ajouta ensuite une crémaillère pour tendre les crins (1650). Ce n'est que vers le commencement du XVIIIe siècle que le bouton à écrou apparut.

Corelli fit disposer la tête de l'archet de manière à ce que la mèche fût plate; Tartini allongea la baguette et la mit droite. Enfin, Viotti aida Tourte de ses conseils pour donner à l'archet le dernier perfectionnement, c'est-à-dire la cambrure intérieure et les proportions actuelles.

La cambrure est le principal progrès réalisé dans l'évolution de l'archet. La tension des crins était très faible dans l'ancienne baguette courbée à la manière de l'arbalète; tandis que par la cambrure actuelle, le centre de gravité est

établi sur le contrefil du bois, ce qui donne une force de résistance considérable.

En résumé, les auteurs, suivant l'ordre et la date des transformations successives de l'archet, sont : Mersenne (1620), Kircher (1640), Castrovillari (1660), Bassani (1680), Corelli (1700), Tartini (1740), Cramer (1770), père du célèbre pianiste. Premier mouvement de l'archet moderne : Viotti-Tourte (1790).

Les dimensions des archets sont : violon, 75 c., alto 74 c., violoncelle 72 c., contrebasse 65 c. environ. Le poids des archets de violon, pour homme, est de 60, 61, à 62 grammes; pour femme, de 58 à 59 grammes.

Parties de l'archet

La baguette, en bois de Fernambouc ou Pernambuco, est coupée en droit fil, puis sciée avec une légère courbure, finalement cambrée au feu. La mèche est en crins blancs de cheval, français de préférence, au nombre de 120 à 125 pour le violon; 150 à 190 pour l'alto; 210 à 225 pour le violoncelle. La hausse est en ébène, mobile, afin de pouvoir tendre les crins.

La garniture, au talon de la baguette, se fait ordinairement soit en fil d'argent, en peau chagrinée, en caoutchouc, en lamelles de fanons de baleine, etc.

Toute baguette doit être détendue au repos.

Les différentes écoles du violon d'autrefois tiennent à plusieurs causes bien caractéristiques : tout d'abord, l'école italienne, qui n'a existé que jusque vers la fin du XVIIIe siècle (exception faite de Paganini, qui touche à l'école moderne), se résume dans l'œuvre des : Tartini, Corelli, Locatelli, Nardini, etc.

A cette époque, l'archet commençait son évolution, qui, de baguette courbée et courte, arrive à s'allonger, devient droite et enfin cambrée et longue. Il était impossible aux artistes (avec les pauvres moyens du début) d'acquérir spontanément les qualités qu'on peut obtenir avec les archets de nos jours. Il s'ensuit que cette école devait avoir

---

le son petit, l'archet à la corde tout en ayant du charme et de la pureté.

Pendant cette période et bien après (car l'école française est née en partie de l'école italienne), le jeu français réalisa des progrès rapides, surtout vers la main gauche. Cette école illustrée par les Leclair, Francœur, Gaviniès, Kreutzer, Rode, Baillot, Allard, etc., n'a laissé que très peu d'études spéciales sur la technique de l'archet comparativement à celles écrites pour la main gauche. En revanche, le tempérament français, si richement doué, acquit une spériorité marquée de grâce, de légèreté, de finesse, de virtuosité. Il lui manquait l'ampleur, la puissance, c'est ce que l'école du Nord révéla avec les : de Bériot, Vieuxtemps, Wieniawski, Joachim, Ysaye, etc.

Au XIXe siècle, trois écoles se distinguent par les particularités suivantes :

L'école allemande, avait l'archet très à la corde, le jeu pesant, froid, le spicato et le sautillé étaient des coups d'archet peu usités. L'école française, toute de délicatesse, très pure, avait le jeu sautillant, coloré, mais petit. L'école belge, réunissant en partie les deux écoles précédentes (sa situation géographique y contribua quelque peu), tira profit des qualités essentielles de chacune d'elles, en y ajoutant l'ampleur et la majesté.

Aujourd'hui, il n'y a plus d'écoles proprement dites, ou elles tendent à disparaître; elles ont été remplacées par une technique méthodique, universellement adoptée, dont le résultat est de maîtriser l'archet, d'en assouplir l'emploi, rendant ainsi les accents magiques que seuls les grands artistes savent produire. L'enseignement a fait un bond prodigieux sur la manière de se servir de l'archet; l'importance de son rôle a permis de réaliser en grande partie les progrès notables dans l'art de jouer du violon.

Pour les différents **coups d'archet,** voir ce mot.

Archiluth. — Instrument à cordes pincées, plus grand que le luth, inventé au XVIe siècle.

Les Italiens s'en servaient pour faire la basse continue.

Arco. — Archet. Coll' arco, terme employé à la suite du Pizzicato, pour indiquer la reprise de l'archet.

Aria. — Air, mélodie. (All. : Lied.)

Arioso. — Chant, air de courte durée, sans structure thématique.

Armure ou **Armature.** — Désignation des altérations qui se placent à la clef, indiquent la tonalité et simplifient la notation.

L'armure de la clef est incomplète pour désigner les deux modes; il semblerait plus logique de mentionner le mineur en plaçant l'altération accidentelle avant la clef, tandis que l'armure du majeur conserverait sa place après la clef.

Jusque dans le courant du XVII[e] siècle, on avait conservé l'habitude, comme cela se pratiquait encore pour les tons d'église, de réduire le nombre des altérations pour une tonalité : avec deux ♯ à la clef on est en *fa* ♯ mineur, avec trois ♭ en *la* ♭ majeur, avec un ♭ en *sol* mineur; c'est le cas de la première sonate de J.-S. Bach pour violon seul.

On sait qu'au XVI[e] siècle, l'armure de la clef dépassait rarement un dièse ou un bémol.

Arpeggio. — Arpège; série de notes disposées dans l'ordre de l'accord et s'exécutant successivement.

L'étude des arpèges dans toute l'étendue du violon, basée sur les accords consonants et dissonants dans tous les tons, est de la plus haute importance; elle facilite les démanchés et la justesse, en ayant soin de les pratiquer sans choc et sans traîner à chaque déplacement de la main gauche.

On désigne également sous le nom d'arpège, une sorte de coup d'archet qui consiste à exécuter une suite de notes disposées en accord ne dépassant pas quatre notes, et s'exécutant par des soubresauts de l'archet, dans le genre du staccato volant ou spiccato.

Pour obtenir cet effet, on utilise le milieu de l'archet, afin que la baguette, par le contrepoids de sa partie supérieure, entretienne le rebondissement que l'on provoque par une légère impulsion à chaque changement de direction. Pour ce coup d'archet, une grande souplesse de poignet est indispensable.

Nombreux sont les excellents violonistes qui ne le réus-

Ne considérez pas l'art comme un amusement.

sissent pas. Faut-il admettre qu'il y ait là une prédisposition?

Arrangement. — Mot impropre dans le sens qu'on lui donne en général. L'auteur seul peut faire un arrangement de son œuvre; tout changement dû à un tiers, devrait s'appeler réduction, transcription, ou **dérangement.**

Beaucoup de correcteurs ou éditeurs ont fait subir des mutilations inavouables à des chefs-d'œuvre qui deviennent des œuvrettes méconnaissables sous la rubrique : Arrangement.

Assai. — Davantage. Renforce les indications de mouvements ou de nuances.

Attaca. — Enchaîner. Suivre immédiatement.

Aubade. — (*Alba*, aube), chant du matin. Son origine remonte à l'époque où les troubadours chantaient la séparation des amants au lever du jour, — par opposition à sérénade (chant du soir). Depuis le XVIII[e] siècle, le mot aubade a été employé comme titre de morceau.

B

Baguette. — Partie essentielle de l'archet.

La baguette se fait en bois de Pernambuco ou Fernambouc et autres essences de bois, telles que : le bois d'amourette, le bois de fer, le bois d'abeille, etc. (Voir au mot Archet.)

Il faut donner tous ses soins à une bonne baguette et ne pas oublier de la détendre au repos.

Les qualités à chercher sont : la nervosité, la légèreté et la souplesse. Les très bonnes baguettes ne conviennent pas

à tous les violonistes. Chacun a des préférences pour telle ou telle qualité, c'est affaire de goût ou d'aptitude.

Barde. — Nom donné aux chanteurs poètes d'autrefois; ils s'accompagnaient primitivement au moyen du crouth. Cette caste des anciens Celtes était privilégiée, vénérée et protégée par des lois; elle se divisait en trois classes : les aspirants, les simples bardes et les chefs.

Cette première fondation d'artistes remonde aux Druides. A la chute du druidisme, le barde perdit son caractère sacré; mais dans beaucoup de contrées, il était encore très honoré et occupait une situation particulière à la cour des princes; il était admis à la table du roi, ses terres étaient libres d'impôts, et quantité de privilèges le mettaient au rang des dignitaires.

Bardone. — (Viola di Bardone. Baryton. (Voir ce mot.)

Barre. — Pièce de bois (épicéa) qui traverse l'intérieur du violon dans le sens de la longueur, collée à la table du dessus, sous le pied gauche du chevalet. Appelée barre d'harmonie, elle remplit deux fonctions importantes : elle aide la table à supporter la pression du chevalet, et ses dimensions règlent l'équilibre sonore des quatre cordes, surtout du *sol* et du *ré*.

Hart dit que la barre est « le système nerveux du violon ».

Si la barre est trop forte, le *ré* et le *sol* sont durs, l'émission des sons est difficile; si elle est trop faible, le son est cotonneux, nasillard dans les cordes basses.

Baryton (ital. **Viola di Bordone** ou **Bardone**). — Instrument à archet, d'un timbre doux et mélancolique, complètement délaissé aujourd'hui.

Le baryton fut très cultivé au XVIIIe siècle, surtout en Allemagne. Son format est presque identique à celui du violoncelle, avec une différence dans le nombre des cordes. Cet instrument faisait partie de la famille des violes.

Il possédait de six à sept cordes en boyaux et des cordes

Il y a un degré dans l'art, que la médiocrité ne peut atteindre
(La Bruyère.)

sympathiques (voir ce mot) en laiton, leur nombre s'étendait de 7 à 22.

Un beau spécimen, monté à 6 cordes en boyaux et 18 en laiton, se trouve au Musée du Conservatoire, à Paris.

Joseph Haydn a dédié au prince Esterhasy environ 68 pièces écrites pour le baryton.

L'accord de cet instrument à 7 cordes était : *si, mi, la, ré, fa, si, mi.*

Basse (ital. Basso; plur. Bassi). — Instrument aujourd'hui disparu, qui a précédé le violoncelle. Le format de la basse était un peu plus grand que celui du violoncelle. Actuellement, on désigne sous le nom de basse, l'ensemble des parties confiées dans l'orchestre aux violoncelles et aux contrebasses. Enfin, par analogie, on nomme basses, tous les instruments qui jouent les parties graves dans un orchestre.

Un certain nombre de basses anciennes ont été recoupées pour les réduire aux proportions du violoncelle actuel.

Bécarre. — (Voir altération.)

Bémol. — (Voir altération.)

Ben (ital.). — Bien.

Bis (latin). — Deux fois.

Bogen (all.). — Archet.

Bourdon. — Nom donné à des cordes basses, tendues à côté du manche, dans les anciens instruments à cordes frottées ou pincées.

Bouton. — Pièce en ébène placée au milieu de l'éclisse du bas dans les instruments à archet. Le bouton sert à retenir le cordier, au moyen d'une corde en boyau, dite corde d'attache.

Bratsche (all.). — Alto.

Brillante. — Mot italien qui veut dire : exécutez d'une manière brillante, éclatante.

Brio, brioso (con) (ital.). — Avec vivacité, avec feu.

Broderies. — Agréments, ornements. (Voir ces mots.)

Burlesque (ital., **Burletta, Burlesco).** — Humoristique, très comique. Parodie musicale, par opposition à « sérieux ».

C

Cadence, du latin : cadere (tomber). — Manière de terminer une phrase musicale.

Jusque vers la fin du siècle dernier, la cadence faisait suite à un point d'orgue; c'était une improvisation sur les motifs de l'œuvre dans laquelle l'exécutant introduisait des difficultés pour faire valoir sa virtuosité. Aujourd'hui, les cadences sont écrites — et c'est le plus sage — car la cadence préparée est préférable à la cadence improvisée, à moins que l'exécutant ne s'appelle Beethoven ou César Franck. La cadence harmonique a une tout autre signification. (Voir les **Traités d'Harmonie.)**

Calando (ital.). — En diminuant la force et le mouvement.

Calmato (ital.). — Calmé.

Les préceptes écrits, ne peuvent remplacer un enseignement oral.

Camera (ital.). — Chambre. Sonate da camera, sonate de chambre.

Cantabile (ital.). — Chantant.

Capo (ital.). — Chef, tête. **Da capo.** Indication qui renvoie au commencement d'un morceau et continue jusqu'au mot : fin.

Capriccio (ital.). — Caprice. Morceau de forme libre, plein d'imprévu, d'originalité; beaucoup d'études portent le nom de Caprice. (Voir Etudes.)

Caractère (ital.). — En musique, le caractère tient aux tonalités, c'est-à-dire à la couleur propre des différents tons. Bien des auteurs ont défini les caractères des tonalités sans en rechercher le pourquoi. Beaucoup d'ouvrages, entre autres les Traités d'orchestration de Berlioz et de Gevaert, ont parlé de cette question.

Si l'on admet que l'esthétique pure joue le principal rôle, l'imagination y aide assurément. Les tons bémolisés sont plus doux, plus voilés; les tons diésés plus clairs, plus lumineux; on se base sur le mouvement ascendant qui ordinairement amène l'énergie, l'éclat; le dièse, par son action sur la note, produit en quelque sorte l'effet du soleil à l'aurore, tandis que le bémol, adoucissant tous les sons, assombrit, voile et donne l'impression mélancolique d'un crépuscule.

Une autre théorie, qui confirmerait peut-être plus clairement l'existence des tonalités, serait, au point de vue purement matériel, les moyens dont les instruments à cordes frottées disposent comme exécution. Nous nous bornerons à un exemple sur les instruments à cordes.

On pourrait soutenir cette thèse à propos de tous les instruments.

Pour faire les notes bémolisées sur les instruments à cordes, on utilise rarement les notes à vide; l'emploi fréquent des positions auxquelles on est obligé d'avoir recours avec un certain nombre de bémols, le rétrécissement des doigts, la diminution de la longueur de la corde (lorsqu'on est obligé de se servir des positions), concourent ensemble à adoucir et à voiler les sons; les notes diésées, au con-

traire, permettent plus aisément de rester dans le voisinage des cordes à vide, et donnent avec l'écart des doigts, la force et le mordant.

Définition du caractère des tonalités, d'après Riemann :

Tons majeurs diésés . . .	Eclat renforcé
Tons mineurs diésés . . .	Blême clarté
Tons majeurs bémolisés . .	Clair obscur
Tons mineurs bémolisés . .	Matité exagérée

Il faut reconnaître que dans certaine musique moderne, l'instabilité tonale semble jeter un défi aux caractères, en ne leur laissant pas le temps de se définir.

Carezzevole (ital.). — En caressant, doucement.

Chaconne (ital. : Ciacona; espagnol : Chacona). — Danse très en vogue aux XVIIe et XVIIIe siècles.

La chaconne se dansait dans les salons; elle fut surtout célèbre au théâtre. Conservée dans la *suite instrumentale,* cette danse fut écrite comme morceau à variations. En ce genre, le modèle le plus pur, le plus noble, est la « Chaconne » de la sonate en *ré* mineur de J.-S. Bach, écrite pour violon seul. Cet admirable chef-d'œuvre est de la plus haute difficulté.

Chanterelle.— Corde supérieure des instruments à cordes frottées ou pincées. La chanterelle a été de tout temps un des grands soucis du violoniste. Généralement, le virtuose qui se présente en public est plus inquiet de sa chanterelle que de son morceau.

Les inconvénients du boyau sont multiples; la corde juste est rare, très instable, la plus solide peut trahir. La corde en soie, longue à prendre l'accord, est plus résistante, mais sa sonorité inférieure devient vite cotonneuse par l'usure.

Quant à la chanterelle en acier, malgré sa sécurité, sa

Les prodiges préparent souvent des désillusions,
la précocité est parfois monstrueuse.
Parmi les exceptions, combien de Mozart?

stabilité et la limpidité des notes élevées, elle est encore bannie par quelques artistes; un violoniste habitué à la corde en acier évite habilement, par la combinaison des doigtés, le son métallique de la corde à vide.

La chanterelle en acier a conquis le droit de cité; ce résultat était à prévoir depuis que l'évolution de la main gauche n'a plus de limite. Actuellement, les grands virtuoses, Kreisler, Thibaut, Elmon, Zimbalist, Ysaye, l'ont définitivement adoptée.

La chanterelle en boyau ne résiste pas dans le voisinage de la mer.

Les partisans du boyau devraient aussi restreindre l'emploi du *mi* à vide; cette note, claire, crue, est une tache chaque fois qu'elle est imposée; du reste, c'est le cas de toutes les cordes à vide, quelle que soit leur nature. La chanterelle à vide, est la plus mauvaise corde des quatre.

Chevalet (ital.) Ponticello). — Support en érable, dit des Vosges (Acer Platanoïdes), sur lequel se maintiennent les quatre cordes à une certaine hauteur de la table supérieure du violon.

La place du chevalet est indiquée par deux petits crans marqués dans le milieu des *ff*. Le chevalet sert à transmettre les vibrations à la table d'harmonie. Trop épais, il étouffe le son; trop mince, il l'amaigrit et le son devient sec. Sa largeur et l'adhérence des pieds influent également sur le son; le modèle le plus répandu est celui de Stradivarius. Il y a des luthiers spécialistes pour la pose et le réglage du chevalet.

Cheville. — Pièce en buis, ébène ou palissandre, fixée dans la tête du violon et sur laquelle on enroule une extrémité de la corde pour la tendre.

On a beaucoup cherché à perfectionner les chevilles pour garantir la stabilité des cordes et donner le moyen de les monter sans à-coups, afin d'obtenir rapidement une justesse absolue. Depuis la cheville Alibert, système à levier très pratique, mais lourd et disgracieux, jusqu'à la cheville Rose, ingénieuse pour le violoncelle, aucune n'a donné un résultat supérieur à celui que produit une cheville ordinaire bien ajustée et bien réglée.

Pour empêcher la cheville de se bloquer, il faut l'enduire de savon blanc ordinaire, sec, puis passer de la craie fine de manière à former une pâte souple donnant une légère résistance au frottement.

Il faut avoir soin, lorsqu'on veut tourner une cheville qui oppose de la résistance, de tenir la tête du violon dans la main gauche, en la maintenant contre la poitrine au moment de l'effort.

Chiffre. — On se sert de chiffres placés sur la portée après la clef, au commencement d'une pièce musicale, pour en indiquer la mesure. (Voir ce mot.)

Les chiffres servent également à simplifier la notation des accords, appelée basse chiffrée ou continue; ils servent principalement aujourd'hui à l'étude de l'harmonie. A partir de l'an 1600 environ, les accompagnements étaient écrits en basse chiffrée; l'accompagnateur devait à l'aide des chiffres, qui ne donnaient que la nature de l'accord, constituer son accompagnement et le compléter par des ornements plus ou moins fantaisistes, sans se départir du caractère de l'œuvre. Ce procédé est abandonné.

On utilise encore les chiffres dans la notation musicale pour indiquer les doigtés. Le petit chiffre arabe marque le doigt à utiliser, le chiffre romain les positions. Dans la musique des instruments à cordes, la note sur la corde à vide est représentée par un zéro (0), l'index par le n° (1), et ainsi de suite. Il y a eu différents essais de notations musicales par les chiffres; aucun ne semble pratique dans le domaine de la musique instrumentale.

Chifonie (corruption du mot latin Symphonia). — Instrument dans le genre vièle (voir ce mot).

Chikara. — Espèce de violon en usage au Bengale, taillé dans une seule pièce de bois, muni de trois cordes frottées par un archet et de 7 cordes sympathiques. La caisse sonore est recouverte d'une membrane.

Dans l'interprétation d'une grande œuvre, soyez le vassal de l'auteur.

Chromatique. — En musique, genre qui procède par demi-tons; vient du mot grec chroma = couleur.

Le piano est un instrument chromatique, parce qu'il procède exclusivement par demi-ton; le violon ne l'est pas, parce qu'il ne comporte aucune division absolue dans l'intervalle des notes et qu'il peut suivre une progression insensible et continue. Autre exemple : le trombone à pistons est chromatique, le trombone à coulisse ne l'est pas.

On nomme gamme chromatique, celle qui se compose de demi-tons successifs. Dans la gamme chromatique, on emploie de préférence les dièses pour la pérode ascendante et les bémols pour la pérode descendante. Le demi-ton chromatique est formé par deux notes du même nom, le demi-ton diatonique par deux notes de nom différent.

Chrotta. — Nom latin du chrouth (voir ce mot).

Classique. — On qualifie de classique, toute œuvre qui a survécu malgré l'évolution de l'art et qui a fait preuve d'une puissante vitalité dont les temps n'ont pu ternir la valeur artistique.

Dans son vrai sens, le mot « classique » désigne un art traditionnel et conservateur, par opposition à un art novateur et révolutionnaire.

Un auteur classique, à ses débuts, n'a pas toujours été considéré comme tel.

Ainsi, parmi les auteurs modernes, ceux qui ont eu la hardiesse d'introduire des procédés nouveaux dans l'instrumentation, le développement de larges conceptions, l'audace dans les dissonances et dont l'esprit indépendant s'est affranchi de certaines règles établies, deviennent des chefs d'école et arrivent à marquer une étape nouvelle vers l'avenir; ces auteurs deviendront classiques.

Clef. — Signe placé au commencement de la portée, servant à définir la hauteur des sons qui correspond à chaque note écrite.
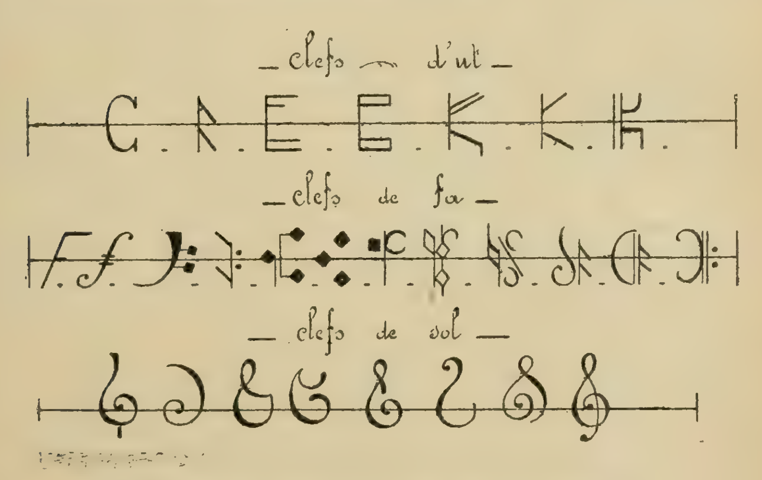
Au début, c'est-à-dire vers les Xe et XIe siècles, on choisit comme clef, la lettre qui marquait la place des demi-tons dans l'échelle fondamentale, soit *fa,* comme note supérieure

du demi-ton *mi-fa* et C (*ut*) comme note supérieure du demi-ton *si-do*.

Pour rendre l'exécutant plus attentif à la particularité du demi-ton, on colorait la ligne de la portée correspondant à chacune de ces clefs. Ainsi, la ligne de *fa* était rouge ou verte, celle du *do*, jaune. Au XIIIe siècle, d'autres lettres sont mentionnées, l'une : gamma, pour notre *sol,* mais peu usitée. Ce n'est que vers les XVe et XVIe siècles, que la clef de sol s'employa plus fréquemment; d'abord, comme signe de transposition des tons d'église à la quinte supérieure, avec changement du *fa* naturel en *fa* dièse, puisque la clef indiquait toujours la présence d'un demi-ton.

La clef de *sol,* dans son acception moderne remonte au XVIe siècle; les clefs d'*ut* et de *fa* apparaissent vers le Xe siècle.

Le tableau suivant montre quelques transformations dans la forme des clefs, depuis leur origine.
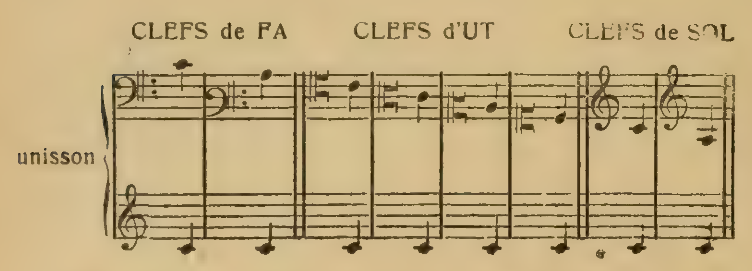


La clef de *sol* est seule employée pour le violon.

La clef *d'ut* 3e ligne et la clef de *sol* pour l'alto.

La clef de *fa* 4e ligne, la clé d'*ut* 4e ligne, et la clef de *sol* pour le violoncelle. La clef de *fa* 4e ligne, pour la contrebasse. Les autres clefs servent pour la transposition.

La musique endort le chagrin.

Tableau comparatif des clefs, donnant les notes à l'unisson



Coda (ital.). — Motif qui sert de conclusion à un morceau dont les différentes parties ont été reprises successivement. Vient généralement à la suite d'un **da capo** (voir ce mot).

Col, collo colla, con (ital. : avec). — Col' arco : avec l'archet; colla punta dell' arco : avec la pointe de l'archet; col legno : avec le bois de l'archet.

Colophane. — Résine solide, résidu de la térébenthine, après en avoir extrait l'essence. La colophane tire son nom de la ville de Colophon (Asie Mineure), centre d'une contrée où l'on récoltait abondamment cette résine.

La colophane pour violon est légère et transparente; la meilleure est celle qui produit une poussière très fine, tout en gardant une certaine adhérence. Il faut se garder de la laisser s'accumuler sur le violon; elle ne contribue pas, comme beaucoup le croient, à la patine de l'instrument, tout au contraire, elle l'encrasse. On donne du mordant à la colophane de contrebasse en y ajoutant de la poix.

Le bâton rond, frotté sur toute sa *largeur,* est préférable aux morceaux parallélipipédiques, le contact des crins de l'archet se présentant ainsi bien à plat, est mieux assuré.

Trop de colophane provoque le grincement; le manque de colophane diminue l'adhérence de l'archet à la corde dont le mouvement vibratoire devient insuffisant.

Autrefois, à l'Ancien Opéra, chaque exécutant en allant signer sa feuille de présence avant de monter à l'orchestre, frottait son archet sur un bloc de résine qui se trouvait au milieu de la table du foyer des artistes.

Recette pour faire de la colophane de violon

Galipot : 50 gr.; colophane de Coumera : 50 gr.; térébenthine de Venise, 5 gr. Concasser, puis faire fondre le tout ensemble. Ne pas dépasser le degré de fusion complète; agiter avec une spatule pour obtenir le mélange.

Comma. — L'origine du mot comma et de la notion qu'il évoque, remonte à Pythagore.

Ce physicien de l'antiquité avait découvert le fait suivant : Si on établit 12 quintes successives à partir de l'*ut*¹, on obtient une suite dont ce tableau donne une idée :

ut$_1$ - sol$_1$ - ré$_2$ - la$_2$ - mi$_3$ - si$_3$ - fa♯$_4$ - ut♯$_5$ - sol♯$_5$ - ré♯$_6$ - la♯$_6$ - mi♯$_7$ - si♯$_7$ -

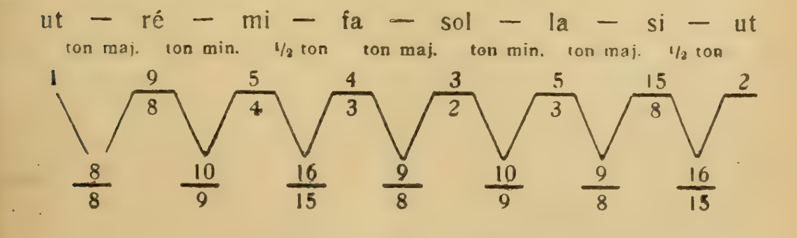
ut$_1$ ut$_2$ ut$_3$ ut$_4$ ut$_5$ ut$_6$ ut$_7$ ut$_8$

Le *si* ♯ ainsi obtenu ne vibre pas à l'unisson de l'*ut*⁸ et se trouve plus bas que ce dernier d'un intervalle exprimé par la fraction $\frac{531441}{524288}$

Cet intervalle a reçu de Pythagore le nom de *comma.*

Les physiciens modernes ont conservé ce terme pour l'appliquer à une conception différente que voici :

Les calculs acoustiques montrent que les notes de la gamme naturelle sont séparées par des intervalles représentés dans le tableau suivant :



Le style est la forme de l'idéal,
le rythme en est le mouvement. (Victor Hugo.)

Les nombres de la première ligne représentent le nombre (fractionnaire) des vibrations émises par chaque note pendant que l'*ut* en émet *une*.

Les nombres de la deuxième ligne représentent le nombre fractionnaire des vibrations émises par chaque note pendant que la note *précédente* en émet *une*.

L'intervalle entre le ton majeur et le ton mineur est : « $\frac{9}{8} : \frac{10}{9}$ ou $\frac{81}{80}$. » C'est lui qui a reçu aujourd'hui le nom de **comma,** comma syntonique, pour le distinguer du comma de Pythagore.

Si l'on veut construire une nouvelle gamme à partir de la note *sol* prise comme tonique, on s'aperçoit que l'intervalle *mi-fa* est trop petit et l'intervalle *fa-sol* trop grand; on est donc amené à créer une note intermédiaire, qu'on nomme *fa* ♯.

L'intervalle *mi-fa* doit être de $\frac{10}{9}$.

Comme l'intervalle *mi-fa* est de $\frac{16}{15}$ l'intervalle *fa-fa* ♯ sera $\frac{10}{9} : \frac{16}{15}$ ou $\frac{25}{24}$.

On trouve par la même méthode que bémoliser une note consiste à multiplier le nombre de ses vibrations par $\frac{24}{25}$.

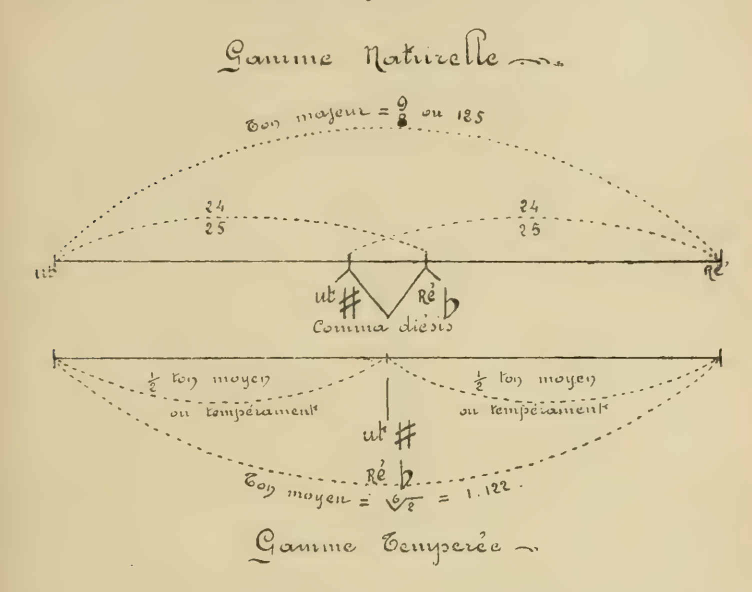
Une conséquence de ces calculs, est que *ré* ♭ est plus haut que l'*ut* ♯ d'un intervalle représenté par la fraction $\frac{128}{125}$. On a donné à cet intervalle le nom de *comma diésis*.

Ainsi, la gamme chromatique se compose de 21 notes. Dans la pratique, une telle complication rendrait l'exécution impossible, surtout sur les instruments à sons fixes (piano, flûte, etc.). On a donc été conduit à adopter une gamme spéciale, dite tempérée, comprenant 12 sons distincts, également espacés. L'intervalle consécutif de cette gamme, se nomme tempérament ou demi-ton moyen.

Dans cette gamme, on confond une note diésée avec la note bémolisée suivante, bien que l'intervalle entre ces deux notes soit un peu supérieur à un comma syntonique (comma diésis).

C'est sur cette convention pratique qu'est fondée l'enharmonie moderne. (Voir ce mot.)

Le schéma suivant donne une idée de la constitution d'un ton majeur de la gamme naturelle et de sa transformation en tons et demi-tons moyens.



Il est difficile de donner une définition absolue du comma, puisque le musicien, guidé par le sens artistique, affirme énergiquement que le *do* ♯ est plus haut que le *ré* ♭; le physicien prouve par des calculs que le *ré* ♭ est plus haut que le *do* ♯. Après des concessions réciproques, aidé par la tolérance de l'oreille, ont est arrivé à établir que le *do* ♯ est égal au *ré* ♭, et ainsi de suite pour les autres enharmonies qui forment la gamme chromatique tempérée.

Malgré cette divergence, il en résultera toujours pour le musicien que le dièse a une tendance intuitive à hausser légèrement la note, de même que le bémol agit dans le sens contraire. Ces mouvements sont dus à un phénomène psychique résultant d'une manifestation physiologique.

Selon la théorie de la gamme tempérée, le comma est considéré comme étant la neuvième partie du ton.

Les faux effets trompent le public, non le connaisseur.

Commodo. — Commode, à l'aise. Synonyme de : **ad libitum.**

Con (ital. : avec). — **Con allegrezza :** avec allégresse; **con amore :** avec amour; **con delicatezza :** avec délicatesse; **con suono :** avec sonorité; **con brio :** d'une manière brillante; **con dolore :** avec douleur.

Concertant. — Composition musicale pour plusieurs instruments principaux. On dit d'un morceau qu'il est concertant, lorsque les parties principales ont la même importance et chantent en solo, en dehors de l'accompagnement.

Concertmeister (all.), **leader** (angl.). — Premier violon d'un orchestre à qui incombe la fonction de chef suppléant.

Concerto (ital.). — Morceau de concert, composition musicale écrite pour instrument spécial, dans l'intention de mettre en valeur le talent de l'exécutant et toutes les ressources de l'instrument.

Aujourd'hui, le concerto est avant tout une œuvre musicale. Un violon, un violoncelle principal dans une symphonie, tel est le concerto moderne. Le type du concerto illustré par Viotti, Rodes, Kreutzer, de Bériot, Vieuxtemps, Paganini, etc. disparaît. De nos jours, le concerto se dégage de l'étreinte des règles classiques.

Si le violoniste renonce à produire en public les anciens concertos (quelques exceptions à part : Mozart, Beethoven, Bach), ces pièces n'en restent pas moins le fond de la littérature et de l'enseignement violonistiques.

On a écrit des concertos pour plusieurs instruments. Bach, Vivaldi, Corelli, etc., ont laissé de purs chefs-d'œuvre pour deux et trois violons, connus sous le nom de concertos.

Da camera, concerto de chambre; **Concerto grosso,** accompagnement d'orchestre; **Concerto doppio,** à deux parties concertantes. Pluriel : **Concerti.**

La forme du **concerto** correspond, en général, à celle de la sonate ou de la symphonie dans laquelle on intercale des points d'orgue ou cadences.

Concertstück (all.). — Composition musicale du type concerto en un seul mouvement, dans une forme plus libre, avec quelques changements de mesures.

Conservatoire (ital. : **Conservatorio;** all. : **Konservatorium;** angl. : **Conservatory).** — Ecole de musique.

Les conservatoires furent à l'origine, des hospices, orphelinats ou asiles, institués en Italie aux environs du XVIe siècle.

Le premier conservatoire, fondé à Naples en 1537, n'était rien autre qu'un orphelinat où les sujets qui semblaient avoir quelques dispositions pour la musique, recevaient des leçons. Par la suite, dans certaines écoles, aux internes pourvus de bourses, étaient donnés l'éducation musicale, le logement et la nourriture.

Les externes y recevaient également des leçons gratuites. Plus tard, ces maisons se spécialisèrent dans l'enseignement de la musique.

Il ne faut donc pas se figurer que le mot conservatoire a toujours été appliqué à un établissement destiné à conserver l'art et les traditions. A part ceux d'Italie, le plus ancien est celui de Paris, fondé en 1784, comme école de chant et de déclamation. En 1795, il fut définitivement transformé en Conservatoire de Musique. Les directeurs, jusqu'à ce jour, furent : Sarrette, Perne, Chérubini, Auber, A. Thomas, Th. Dubois, G. Fauré, Rabaud.

Parmi les conservatoires de premier ordre existant aujourd'hui et qui sont tous des écoles pour externes, il faut citer ceux de Paris, Bruxelles, Vienne, Liége, Prague, Genève, Londres, Berlin, etc. Pour être admis à en suivre les cours, il faut subir un examen qui se renouvelle périodiquement, puis un autre examen pour l'admission au concours. Si après deux épreuves successives, l'élève n'obtient pas de récompense, il ne peut suivre les cours de sa classe, ni concourir.

L'organisation intérieure de ces écoles n'a pas atteint partout la perfection, car nombreuses sont encore celles qui n'ont ni classe d'alto, ni classe d'histoire de la musique,

---

Le ridicule tue l'art.

ni classe spéciale pour former des professeurs. On se préoccupe surtout d'y former des chanteurs, des comédiens, des virtuoses et des compositeurs. Cependant, la plupart de ces écoles possèdent des classes spéciales de musique de chambre et d'orchestre.

En dehors des leçons du maître, la supériorité des conservatoires vient du contact et du stimulant que les élèves y trouvent, en se servant de modèles les uns aux autres; le maître redresse les abus, maintient les traditions. Aujourd'hui, on forme dans ces établissements d'admirables musiciens, qui, s'ils ne deviennent pas tous de grands artistes, font honneur à leur art et en révèlent les beautés. La frénésie que l'on met à pousser à outrance et exclusivement le mécanisme est telle, que l'élève n'a pas toujours le temps d'étudier à fond la manière des maîtres, de comparer leur style et de soigner l'interprétation de leurs œuvres.

Quoi qu'il en soit, les conservatoires produisent d'admirables virtuoses. Souhaitons que les jeunes artistes arrivent à ne plus considérer la grandeur du style et la beauté du son comme une quantité négligeable.

Consonant (latin, **cum,** avec, **sonare,** sonner). — L'accord consonant est formé par plusieurs sons simultanés, donnant l'accord parfait majeur ou mineur et leur renversement.

Continuo ou **Continuato** (ital.). — Basse continue; nom donné à la basse chiffrée constituant l'accompagnement des parties principales, procédé connu depuis 1600, environ.

Les sonates et autres pièces écrites avec basse continuo sont des œuvres de haute valeur; les accompagnements de piano des sonates de Tartini, Corelli, Haendel, etc., sont des réalisations dues aux auteurs modernes. Ainsi, dans les sonates de Haendel, la basse continue a été réalisée par Gevaert, David, Léonard, etc., on ne sera donc pas surpris de trouver plusieurs accompagnements différents pour la même œuvre.

Le continuo est complètement abandonné, avec juste raison; l'auteur est certain que son œuvre ne sera pas soumise à la torture, si l'accompagnement est complètement écrit de sa main.

Contrebasse (ital. **Violone**). — Le plus grand des instruments à cordes frottées. Son origine remonte au XVIIe siècle. La C. B. est montée de 3, 4, et jusqu'à 5 cordes. Dans certains petits orchestres, on se sert encore de la contrebasse à 3 cordes, qui s'accorde : *sol, ré, la* ou *sol, ré, sol,* ou *la, ré, sol.* La contrebasse à 4 cordes, seule pratiquée dans les orchestres modernes, s'accorde : *mi, la, ré sol,* en sens inverse du violon; la contrebasse à 5 cordes : *sol, ré, la, mi, do.*

En Allemagne, on l'accorde : *do, sol, ré, la,* une octave plus bas que le violoncelle. Les chevilles à mécaniques furent inventées par Carl Ludwig Bachmann (milieu XVIIIe siècle).

La contrebasse ne fut introduite que vers 1707, à l'Opéra de Paris; Tolbecque donne la date de 1730. Parmi les virtuoses contrebassistes anciens et modernes les plus connus, citons : Dragonetti (qui a donné son nom à une forme d'archet pour cet instrument), Andréoli, Wasch, Muller, Bottesini, Hause, Smandl, Gouffé, Montanari, Laska, Scontrino, Hrabé, Abert, etc.

Contrepoint. — Le mot point est pris ici dans le sens de « note ». Contrepoint est synonyme de contre-note. Le contrepoint est une des grandes divisions de la science de la composition.

Inventer une mélodie pouvant se superposer à un chant donné, voilà le contrepoint dans son sens large. Il faut que chaque partie soit indépendante et qu'elle puisse se produire isolément ou simultanément avec les autres. La science du contrepoint est régie par certaines règles dont la rigueur assouplit le talent et l'écriture de ceux qui s'y livrent.

Contretemps. — Procédé qui consiste à écrire les notes exclusivement sur les temps ou parties de temps faibles, sans que le son se prolonge sur les temps ou parties de temps forts. Ne pas confondre avec la syncope.

Corde. — La matière reconnue la meilleure pour fabriquer les cordes des instruments à archet est le boyau de

---

En musique, comme en littérature, le style c'est l'homme.

mouton. Malgré les tentatives faites pour le remplacer, rien n'a pu y être substitué avec avantage, ni la soie, ni l'acier. (Voir Chanterelle.)

On n'utilise dans le boyau que la portion nerveuse qui se divise en plusieurs parties. C'est du tordage que dépendent la solidité et la justesse de la corde. Un travail délicat, le polissage à l'huile fine et à la pierre ponce en poudre, a pour but d'obtenir la régularité du diamètre, indispensable à la justesse de la corde.

Autrefois, l'Italie avait la réputation de fabriquer les meilleures cordes; leur incontestable supériorité tenait, non pas à la seule qualité des matières ni à une fabrication irréprochable, mais à la propriété des eaux vives, froides, presque glaciales, de Naples, dans lesquelles on faisait macérer les boyaux pour les dépouiller des matières graisseuses.

Aux environs de Paris, il n'en était pas ainsi; on éprouvait de grandes difficultés à empêcher la putréfaction des intestins, à cause de la nature des eaux. Depuis, les procédés de fabrication se sont modifiés en ce sens que l'emploi d'antiseptiques a permis d'obtenir des cordes parfaites, en France comme ailleurs, moyennant la précaution de prélever les matières sur des animaux qui ne soient pas trop jeunes.

Le choix d'une corde est chose minutieuse pour un violoniste; aussi doit-il rechercher, à l'aide d'un calibre, le diamètre qui convient le mieux à chacune des quatre cordes de l'instrument. Voici quelques indications pour aider au choix d'une bonne corde : trop fraîche, elle est molle et casse vite; trop ancienne, elle est dure et le son en est sec, de qualité inférieure. Les meilleures sont les plus élastiques et les plus nerveuses. La corde juste doit avoir une proportionnalité rigoureuse dans ses intervalles acoustiques et métriques.

Ce qui rend une corde fausse, c'est l'irrégularité de son diamètre ou les aspérités de sa surface. Or, il faut rejeter impitoyablement toute corde qui n'est pas juste. Le moyen pour la contrôler sur un violon est de faire les quintes par le premier doigt à la troisième position, en procédant par comparaison, comme on fait pour les notes à vide. Un autre procédé consiste à tendre la corde entre le pouce et l'index de chaque main, ensuite pincer à l'aide du quatrième doigt.

Si dans sa longueur il ne se produit aucun nœud, la corde est juste.

La pression totale exercée par les cordes sur le violon varie de 10 kilos 500, à 12 kilos 500. Sur l'alto, elle est environ de 24 kilos; sur le violoncelle, de 40 à 50 kilos; sur la contrebasse, de 120 à 130 kilos.

Tableau comparatif des pressions des cordes sur le violon

	Vibrations		Poids équivalent à la tension
	—		—
Mi	1303	gros, pèse sur le chevalet environ...	4,600
Mi	1303	fin, » » » »	3,600
La	870	gros, » » » »	3,130
La	870	fin, » » » »	2,730
Ré	580	gros, » » » »	2,665
Ré	580	fin, » » » »	2,211
Sol	387	gros, » » » »	2,211
Sol	387	fin, » » » »	2,000

Cordier. — Pièce en bois d'ébène, sur laquelle on fixe les cordes des instruments à archet.

Le cordier est lui-même attaché par une corde en boyau au bouton placé dans le centre de l'éclisse du bas. Le cordier intercepte les harmoniques qui pourraient se produire par sympathie si les cordes se prolongeaient jusqu'à l'éclisse.

Corona (ital.). — Point d'orgue.

Coup d'archet. — Terme employé pour désigner l'ensemble des mouvements de l'archet.

Les différents coups d'archet expriment généralement les caractères suivants : *Allongé,* puissance, — *Son filé,* ampleur, — *Martelé,* fermeté, —*Sautillé, Staccato, Spiccato,* légèreté, — *Ondulé,* sentiment.
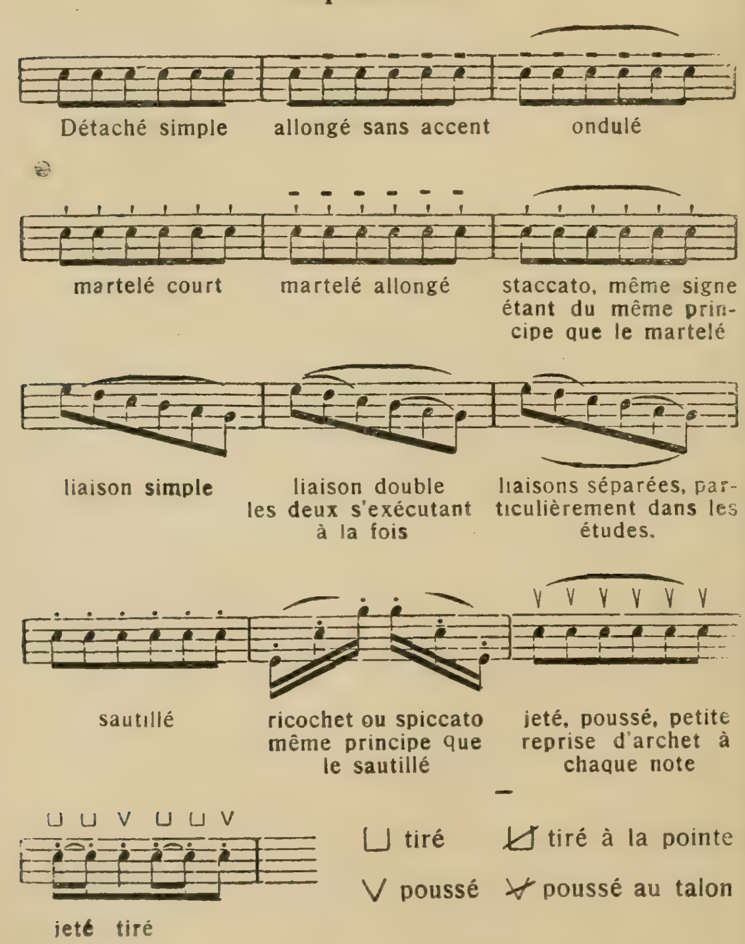
Il est regrettable que tous les éditeurs, correcteurs et

La difficulté au violon ne doit pas être de l'acrobatie.

compositeurs ne se conforment pas à une notation identique pour les coups d'archet. Ce manque d'entente embarrasse considérablement l'élève et parfois le professeur.

Beaucoup de signes de coups d'archet, dont la plupart devraient être bannis, prêtent à la confusion. Exemple : ⊤, —//— ɔ —/— ❜ etc.; chacun de ces signes indique le soulèvement de l'archet dans le courant d'une phrase.

Essai d'exemples raisonnés sur les différents coups d'archet les plus usités



, Virgule, indiquant le soulèvement de l'archet dans le courant d'une phrase; signe de la respiration dans la musique de Chant. (Synonyme de **Cesure.**)

Courante (ital. : **Corrente**). — Forme de danse ancienne, caractérisée par des notes de valeur égale et rapide. Elle fut écrite ainsi par Corelli. Chez les Français, la **Courante** est d'allure passionnée.

Crémone. — Ville italienne, célèbre par les grands luthiers qui y ont vécu : Amati, Stradivarius, Guarnérius, Bergonzi, Montagna, Rugierri. Testore, etc.

Crescendo (ital. : Croissant). — En augmentant graduellement la puissance, l'intensité du son.

Crouth. Crout, Crowd; latin : Chrotta.) — Un des plus anciens instruments à archet connu en Europe; c'est le premier ancêtre du violon; pourvu d'éclisses, d'une table d'harmonie, d'un manche, d'un cordier, d'une âme. Cette âme était le pied gauche du chevalet, qui, se prolongeant par l'ouïe correspondante, allait s'appuyer sur le fond.

Le crouth était connu des Bretons au VI[e] siècle; sa plus ancienne figure date du XI[e]. Il est demeuré en usage en Angleterre jusqu'au XVIII[e] siècle, presque dans son état primitif.

L'évêque de Poitiers, Venantius Fortunatus, qui vivait à la fin du VI[e] siècle, est le premier qui cite le crouth dans un de ses ouvrages : *De lupo duce* (Livre VII, chapitre VII).

Tous les musicographes qui se sont occupés de la description du crouth sont à peu près unanimes à admettre que le dessus du chevalet était rectiligne. Par conséquent, le frottement de l'archet devait produire des accords ou sons simultanés.

Les bardes étaient accompagnés par le crouth.

En musique, comme en toute chose, pour oser s'affranchir des règles, il faut les connaître.

D

Da capo (ital.). — Du commencement au mot *fin*.

Dal segno. — Du signe. Reprendre depuis le signe.

Dämpfer (all.). — Sourdine.

D. C. — Abréviation du signe : **Da Capo.**

Deciso (ital.). — Décidé, résolu.

Decrescendo (ital.). — De plus en plus effacé; en diminuant la sonorité.

Dificiendo (ital.). — Synonyme de **Calando** et de **Mancando.** En diminuant d'intensité, de rapidité.

Degré. — En harmonie, on classe les sons de l'échelle fondamentale par degrés, en prenant la tonique comme point de départ. Exemple : L'accord parfait se place sur le premier degré. La sensible représente le septième degré.

Delicato, Delicamente, Con delicatezza (ital.). — Avec délicatesse, avec goût, finement, doux.

Demi-ton. — L'intervalle le plus court de notre système musical actuel. Le demi-ton chromatique existe entre deux notes du même degré, dont une a subi l'influence d'une altération. Le demi-ton diatonique est formé par deux degrés différents.

Au point de vue acoustique, les demi-tons sont susceptibles de légers déplacements; mais ceux-ci ne sont réalisables que sur un instrument non chromatique, le violon par exemple.

Détaché. — Voir au mot : **Coup d'archet.**

Determinando (ital.). — Déterminé, résolu.

Développement. — Forme de la haute composition musicale. Le développement suit l'exposition du sujet; il est travaillé sur le même type, avec des façons nouvelles.

Diapason. — Le diapason signifie l'ensemble de toutes les notes qu'on peut tirer d'un instrument quelconque, l'étendue de l'échelle musicale qu'il embrasse.

On appelle aussi diapason, un instrument en acier, en forme de fourche, qui sert à contrôler le nombre des vibrations que doit donner la note *la*. John Shore (1700), luthiste de la Chapelle Royale de Londres, inventa la fourchette en fer forgé.

Si la note *la* a été choisie comme étalon, c'est parce qu'elle représente la moyenne des sons aigus et des sons graves.

Ce n'est qu'en 1858, que l'Académie des Sciences de Paris fixa scientifiquement la hauteur du *la* à 870 vibrations simples (435 doubles) par seconde. L'étalon ainsi créé fut adopté partout, sauf en Angleterre où le diapason est plus élevé d'un demi-ton. Cependant, depuis quelques années, les musiciens anglais semblent vouloir accepter le diapason français, tout au moins dans le quatuor à cordes.

Autrefois, le moyen de contrôle que nous possédons actuellement n'existait pas; cette divergence de diapason dans les différents pays, créait de très grands embarras pour le réglage des instruments à sons fixes, c'est-à-dire chromatiques.

					Vibrations à la seconde —
Du temps de Louis XV, le *la*				donnait	810
En 1823, le *la* du Théâtre des Italiens				»	848
» 1834,	»	»	»	»	870
» 1823,	»	»	Feydau	»	855
» 1823,	»	»	Opéra	»	862
» 1839,	»	»	»	»	882
» 1855,	»	»	»	»	898
» 1848,	»	»	»	»	901

A l'époque Louis XV, le diapason était d'un ton au-dessous de celui d'aujourd'hui; en 1823, d'un demi-ton environ, et vers 1855, presque un demi-ton au-dessus.

Après une étude sérieuse, méditez sur votre travail

Les anciens violons n'étaient pas diapasonnés pour l'accord actuel; afin de les ramener à des proportions meilleures, on a dû pratiquer sur la plupart une *enture* (voir ce mot) au manche.

Le moyen de contrôler le diapason d'un instrument à archet, est de diviser la distance, — depuis le sillet du manche jusqu'au chevalet, — en douze parties, dont cinq pour le manche (du sillet à l'éclisse), sept pour la caisse sonore (de l'éclisse supérieure au cran intérieur de l'ouïe).

Diaphonie. — Signifie dissonance, par opposition à symphonie, consonance. Le mot *diaphonie* indiquait, au moyen âge, une succession de quartes inférieures ou de quintes supérieures à la mélodie, en mouvement parallèle, exceptionnellement interrompu par des octaves ou unissons.

Diastolique. — Ponctuation musicale; théorie du phrasé.

Diatonique. — Succession de sons qui procèdent par tons et demi-tons. Le demi-ton diatonique est formé par deux degrés différents.

Dictée musicale. — La dictée musicale est un moyen d'enseignement qui n'est généralement pas assez pris en considération par ceux qui cultivent les instruments non chromatiques, surtout les instruments à archet.

Elle développe le sens de la mesure et la mémoire des sons; elle consiste à écrire, mesure par mesure, ou phrase par phrase la musique exécutée par un chanteur ou par un instrument, qui est généralement le piano.

Les élèves des conservatoires arrivent à écrire sous la dictée des contrepoints à plusieurs parties.

A part la dictée orale, ce travail ne doit être imposé qu'à des élèves possédant un certain degré d'instruction musicale.

Dièse (grec : Diesis; ital. : Diesi; all. : Kreuz; angl. : Sharp). — Signe dont on se sert pour élever d'un demi-ton l'intonation de la note.

Dans la musique ancienne, l'intervalle d'un quart de ton est le dièse enharmonique mineur; l'intervalle d'un demi-ton

est le dièse chromatique; l'intervalle de 3/4 de ton, est le dièse enharmonique majeur. (Voir **Altération.**)

Dilettante (ital.). — Amateur de musique.

Diluendo (ital.). — En éteignant, en mourant.

Diminuendo (ital.). — De plus en plus faible, en diminuant d'intensité.

Diriger. — Conduire un ensemble musical.

L'art de diriger demande des aptitudes spéciales. Il faut une grande science musicale pour imposer son autorité, et de plus, une parfaite habitude de la lecture des partitions, du tact, de la mémoire, du sang-froid. Ces aptitudes se remarquent plus souvent chez les violonistes; cela tient à ce que la partie du premier violon étant la plus importante dans l'orchestre, exige déjà de ceux qui l'exécutent la plupart de ces qualités. Beaucoup de grands auteurs furent de médiocres chefs d'orchestre.

Autrefois, le chef d'orchestre ne dirigeait pas, mais frappait les harmonies au clavecin et accompagnait les récitatifs d'après la basse chiffrée, d'où son nom « *Maestro del Cimbalo* ».

A consulter : *L'Art du chef d'orchestre,* Berlioz; *L'Art de diriger l'orchestre,* de Kufferath.

Dissonant. — L'accord dissonant est formé par plusieurs sons simultanés; il comprend l'union de tous les sons ne constituant pas les accords consonants. (Voir ce mot.)

Distinto (ital.). — Distinctement, clairement.

Divertissement. — Danses intercalées dans les opéras. On appelle divertissement instrumental, une suite se composant de cinq à sept morceaux, quelquefois plus, dans le genre sonate, mais plus libre. Chaque pièce est de courte durée et de facture simple.

Ce mot est employé aussi pour désigner certains épisodes

Avec les élèves, la sévérité est inutile, la fermeté est indispensable.

de la fugue. Dans ce cas, Divertissement est synonyme de Andamento (promenade), intermèdes libres qui séparent les différents développements.

Divisi. — Cette indication placée sous des passages écrits en doubles cordes, signifie que ceux-ci ne doivent pas être joués tels qu'ils sont marqués; mais, lorsque deux cutants sont au même pupitre, celui de droite exécute la partie supérieure, afin de diviser ces doubles cordes.

Dixième. — Intervalle de 9 degrés diatoniques ou une octave et une tierce. Cet accord ou suite de notes en dixièmes, comporte la plus grande extension pratique sur le violon.

Do. — Vers 1640, Doni, savant musicien, substitua *do* à *ut,* plus agréable à prononcer et à entendre en solfiant.

Doigté. — On appelle doigté, la marche des doigts sur un instrument, pour produire les différents sons.

Afin d'éviter la confusion et de ne pas surcharger la notation, les éditeurs devraient indiquer les doigtés en chiffres arabes et les positions en chiffres romains. Certains pédagogues et correcteurs font abus des positions intermédiaires, d'autres les évitent; c'est donc avec soin que le professeur fera choix de l'édition, surtout lorsqu'il s'agit d'études.

Dolce (ital.). — Doux.

Dolendo ou **dolente** (ital.). — Plaintif, douloureux.

Dolore (ital.). — Douleur. — **Con dolore,** avec douleur.

Doppel Griff (all.). — Doubles, triples ou quadruples cordes.

Double. — A peu près synonyme de variation. C'est la répétition d'un thème surchargé d'ornements, avec même mesure et plus de mouvement; la tonalité et l'harmonie sont conservées, c'est tout au plus si le mode change. Le plus souvent, il n'y a qu'un *double* dans l'ancienne *Suite.*

Le *double* se rencontre dans les sonates du XVII[e] et du XVIII[e] siècle.

Doubles cordes. — Exécution sur les instruments à cordes de deux sons simultanés. L'étude des doubles cordes est une des grandes difficultés du violon. Outre la justesse qui doit être impeccable, il faut rechercher l'égalité des sons par une pression très légère de l'archet; c'est la meilleure manière de travailler les doubles cordes.

Le mot **doubles cordes** est généralement employé pour désigner les triples et quadruples cordes.

Duetto (ital.). — Duo de petites proportions.

Duo (latin). — Morceau écrit pour deux parties concertantes, avec ou sans instrument d'accompagnement.

Duolet. — Se dit d'un groupe de deux notes qui doivent s'exécuter dans le même temps que le groupe de trois, représentant l'unité de temps; s'emploie dans les mesures composées.

Duolo (ital.). — Douleur.

Dur (all.). — Signifie : majeur.

Duramente (ital.). — Durement.

E

Echelle fondamentale. — Nom donné à la succession des sons servant de base à un système musical. Notre échelle fondamentale est constituée par les sept notes : *do, ré, mi, fa, sol, la, si;* anciennement par les lettres

A	B	C	D	E	F	G
la	*si*	*do*	*ré*	*mi*	*fa*	*sol*

Cette dernière notation est encore en vigueur chez les Allemands et les Anglais.

Une belle tenue prépare l'auditoire à la bienveillance.

Eclisses. — Lame en bois d'érable, très mince, formant les parois de la caisse de résonance des instruments à archet et servant à relier la table d'harmonie au fond. Leur hauteur moyenne dans un violon, est de trois centimètres; leur épaisseur, d'un millimètre. Cette hauteur plus ou moins grande, modifie la qualité du son. Si la caisse de l'instrument est trop aplatie, le son devient plus fort, sec, clair; si, au contraire, l'éclisse est trop haute, il est doux, petit.

La courbure des éclisses donne une grande solidité au violon; c'est cette résistance qui permet d'amincir les éclisses.

Pour obtenir le gauchissement des éclisses, on soumet chaque lame à la vapeur d'eau, puis on l'applique sur un fer chaud nommé fer à plier, en courbant l'éclisse peu à peu jusqu'à ce qu'on ait obtenu la forme voulue et jusqu'au séchage complet.

Energico (ital.). — Energiquement, vigoureusement.

Enharmonie. — Procédé de la science musicale qui consiste à remplacer une note par une autre sans changer l'intonation. Exemple : *do* ♯ *ré* ♭. Au point de vue rigoureusement mathématique des lois de l'acoustique, il y a une légère différence dont on ne tient aucun compte dans la pratique. (Voir le mot Comma.)

Les enharmonies sont utilisées dans la modulation.

Enture. — Opération de lutherie qui consiste à changer le manche du violon en conservant le chevillier.

A l'époque où se généralisa le renversement du manche, c'est-à-dire vers la fin du XVIIIe siècle, rarement on conservait la tête, le manche était entièrement remplacé. Ce n'est que dans le commencement du XIXe siècle, que Viotti établit la formule qui consiste à prolonger le manche de deux lignes (5 mm.); Nicolas Lupot fut le premier qui pratiqua l'ingénieuse opération de l' « enture ».

Tarisio, le fameux chercheur de débris et d'instruments anciens, a découvert chez les vieux réparateurs italiens une grande quantité de manches pourvus de leurs chevilliers. Mais combien de ces violons décapités peuvent prétendre avoir retrouvé leur tête d'origine.

L'élévation du diapason obligea à pratiquer l' « enture » sur les instruments construits jusqu'à la fin du XVIII[e] siècle. (Voir aux mots Manche et Diapason.)

Eroico (ital.). — Héroïque.

Espirando (ital.). — Synonyme de **Morendo** : En expirant.

Espringale. — Danse sautée.

Esthétique. — L'esthétique est la science du beau, l'effet de la transmission des impressions du compositeur par l'intermédiaire de l'exécutant à l'auditeur, au moyen de l'expression, des rythmes et des caractères. C'est la théorie scientifique des phénomènes sonores des sensations auditives; c'est en quelque sorte la philosophie de l'art.

Les manifestations de l'art s'adressent à la vue (la peinture, la sculpture, l'architecture) et à l'ouïe (la musique, la poésie). La musique est un art qui éveille en nous les sensations les plus diverses, elle est le plus puissant moyen d'expression. Cet art sublime, dont le propre est de produire, suivant les temps et les individus, des effets très différents, n'est égalé par aucun autre art, car il atteint le maximum d'intensité de pénétration.

Cinq éléments (la tonalité, le rythme, l'harmonie, l'intensité, le timbre) contribuent à donner le coloris et le sens esthétique à une œuvre musicale, c'est-à-dire que le compositeur dispose de ces éléments pour donner une forme à sa sensibilité.

Il y a malheureusement trop de musique à laquelle on ne peut appliquer le mot « esthétique ».

Estinto (ital.). — Eteint.

Estingendo (ital.). — Eteindre progressivement.

Espressivo (ital.). — Expressif.

Etude. — Dénomination d'une pièce musicale destinée à développer à tous les degrés la technique de l'instrument.

Le meilleur violon ne livre ses qualités qu'entre des mains d'artiste.

On nomme étude de concert une œuvre qui contient des difficultés techniques, mais qui offre pourtant un intérêt musical, tandis que l'étude proprement dite, n'est soumise à aucune règle comme construction, et reste dans le domaine exclusif de la pédagogie, n'ayant à fournir que des moyens pour l'assouplissement et le développement de la virtuosité.

Chaque étude se renferme ordinairement dans un type spécial, c'est-à-dire qu'il y a des études de style, de positions, d'arpèges, de staccato, de doubles cordes, etc.

Etui. — Enveloppe en forme de caisse, qui sert à préserver les instruments des intempéries et des avaries.

On sait combien le violon est sensible aux influences atmosphériques; il est reconnu que, lorsqu'il est exposé à l'air, il risque de perdre une partie de ses qualités; les cordes se cassent, le vernis se décolore.

L'étui qui convient le mieux à la conservation du violon est celui en bois vernis ou recouvert de peau; l'ajustage du couvercle doit être parfait, de façon à isoler l'instrument de l'air extérieur.

La garniture intérieure de l'étui devra de préférence être tendue de peluche, velours ou peau de chamois, avec les côtés capitonnés.

Il existe plusieurs systèmes pour fixer l'archet dans l'étui; tous ne sont pas excellents. Le meilleur est celui qui permet de prendre et de replacer l'archet aisément, sans risquer d'en arracher les crins ou de tordre la baguette.

La forme de l'étui a peu d'importance, pourvu que le violon y soit logé sans aucune gêne, bien ajusté, et qu'il ne repose sur aucune partie dure. Beaucoup de vieux violons ont passé leur existence dans des poches en étoffe, ce qui a provoqué la dégradation de leur vernis. Le violon doit se sortir de l'étui par le manche.

Euphonique. — Qui sonne agréablement à l'oreille.

Expression. — L'ensemble des nuances apportées dans l'exécution des œuvres musicales. L'expression n'est rien autre que la perfection que l'on ajoute à chaque nuance, par les ondulations du rythme et l'accentuation de certaines notes ou phrases. L'expression n'est accessible qu'à un

soliste, dans la musique de chambre ou dans une partie en relief de l'orchestre.

On doit user de l'expression avec sobriété dans les classiques, sous peine de trivialité. La musique religieuse demande peu d'expression, son austérité, ses lignes majestueuses, grandioses, lui suffisent. La musique de genre, au contraire, en demande beaucoup; malheureusement, on l'y place à tort et à travers; or, l'excès d'expression risque de fausser l'effet, l'impression est peu durable.

L'expression vraie, dérive de la sincérité du sentiment et relève un peu de la conscience.

On a beaucoup écrit sur ce sujet. Le « Traité de l'expression musicale », de Mathis Lussy, dernière édition, 1892) est à consulter. Dans certains ouvrages d'auteurs étrangers traitant cette question, il y a des divergences de vues.

Les profanes confondent ordinairement l'expression avec le *vibrato*. (Voir ce mot.)

F

FF. — Les Allemands donnent le nom *ff* aux ouïes (voir ce mot) du violon, improprement appelées *SS* en France.

La lettre *F* était primitivement le signe de la clef de *fa;* depuis le Xe siècle, elle s'est transformée peu à peu pour prendre la forme actuelle vers le XVIIIe siècle. (Voir au mot Clef.)

Fantaisie. — Morceau de forme complètement libre, n'ayant aucun rapport avec les traditions; sous ce nom, on

---

Amenez une étude au point, selon votre degré de capacité; ne cherchez pas la perfection, vous perdez du temps.

trouve principalement des transcriptions, des assemblages d'airs d'opéras variés.

Fantasia (ital.). — Style fantaisiste.

Fantastico (ital.). — Fantastique.

Fastoso (ital.). — Solennel, pompeux.

Faux bourdon. — On suppose que son origine remonte au XIVe ou XVe siècle. Harmonisation simple du plain-chant en accords consonants, presque exclusivement note contre note. Le faux bourdon donne à la partie principale la position intermédiaire entre la partie supérieure et la basse.

Fermata (ital.). — Point d'orgue. (Voir ce mot.)

Festivo (ital.). — Solennel.

Fiacco (ital.). — Sans énergie, mou, flasque.

Fiasco (ital.). — Insuccès, faire fiasco.

Filet. — Ornements incrustés sur le bord des tables des instruments à archet. Le filet d'un violon n'est pas seulement un embellissement, il est d'une utilité incontestable. C'est un moyen de limiter les éclats qui peuvent se produire aux bords et dont la réparation devient ainsi facile sans que l'instrument en souffre. Que de vieux instruments vivent encore, grâce aux filets!

Les filets compliqués nuisent plutôt à la sonorité.

La préparation des filets consiste à coller l'une à l'autre trois feuilles de placage en bois de platane, une feuille blanche entre deux noires; on découpe ensuite l'ensemble en petites lamelles, prêtes à être incrustées dans la rainure faite au préalable par un outil spécial.

La lutherie moderne est arrivée à une très grande perfection dans la pose des filets, ce travail étant fait par des spécialistes. Le filet des anciens instruments est presque toujours imparfait; c'est une remarque utile pour reconnaître les imitations, car dans la lutherie moderne truquée, de valeur ou de qualité inférieure, tous les filets sont admirablement finis.

Fin ou Fine (ital.). — Terminaison d'un morceau. Indique qu'après D. C. le morceau ne se termine pas toujours avec la notation, mais au mot fin.

Finale ou **Final.** — Dernière partie d'une composition qui comporte plusieurs mouvements. Dans la musique moderne, le final est la conclusion d'une œuvre; il résume souvent l'ensemble des parties précédentes; l'allure en est généralement gaie, passionnée ou grandiose.

Fioritures. — Ornements. (Voir ce mot.)

Fithile. — Viole anglo-saxonne, en usage vers le XIII[e] siècle. La fithile avait de 3 à 5 cordes.

Flantato, Flantando (ital.). — Indique les sons veloutés qu'on obtient en ramenant l'archet vers la touche avec légèreté, de façon à imiter les sons de la flûte.

Flebile (ital.). — Plaintif, mélancolique.

Flessibile (ital.). — Souple, glissant, coulant.

Foglietto (ital.). — Nom donné à une partie de violon conductrice sur laquelle les répliques des autres instruments sont écrites en petites notes.

Fond. — Table de dessous de la caisse sonore du violon; se fait en érable ondé. Certains violons anciens ont des fonds en peuplier, hêtre, tilleul ou noyer. Aucun de ces bois ne possède les qualités de l'érable.

Les fonds en une seule pièce offrent des garanties de solidité; mais, par contre, ceux en deux pièces sont mieux équilibrés, parce que le centre des tables étant la partie qui ébranle le reste, doit être robuste; les lames jumelles prises du côté de l'écorce sont plus serrées; leur assemblage donne ainsi une plus forte résistance et une plus parfaite homogénéité.

Ce ne sont pas toujours les longues heures d'étude qui font faire des progrès, mais l'intelligence qu'on apporte dans le travail.

Forme. — Nom que prend chaque type de composition; lied, sonate, fugue, etc. Chaque forme musicale doit être traitée avec unité. Les classiques avaient le plus grand respect de la forme. Aujourd'hui, on prétend aussi la respecter; mais la recherche de l'originalité, l'indépendance qu'on affecte par rapport aux règles, en écarte souvent. Il est difficile de se passer de la forme dans l'art; l'homogénéité, l'harmonie de toutes les parties dérivent de divers éléments qui ont entre eux les liens les plus intimes.

Forte (ital.). — Nuance, fort.

Fortissimo (ital.). — Très fort. M. F. **Mezzo-forte,** mi-fort.

Forte piano (ital.). — Fort, puis doux; **poco forte,** peu fort.

Piu forte (ital.). — Plus fort.

Fouetté. — Jeter l'archet sur la corde.

Forza (ital.). — **Force.**

Forzando (ital.). — F. Z. Nuance qui se place sur une note; signifie un fort accent qui doit être proportionné à la teinte générale du passage auquel appartient la note affectée.

Frosch (all.). — Talon de l'archet. **Am Frosch :** au talon.

Fugue. — Forme musicale la plus développée du style concertant. La fugue ne peut exister à moins de deux parties; ces deux parties sont de même importance et traitées à égale valeur. Le thème unique appelé sujet, accompagné de son contre-sujet, doit fournir tous les éléments de l'œuvre. (Voir au mot Divertissement.)

Les fugues de Bach sont les plus célèbres, elles présentent l'apogée de cette forme musicale.

Consultez les « Traités de fugue », entre autres celui de **Gedalge.**

Furia (ital.). — Furie, impétuosité, emportement.

Furioso (ital.). — Furieux, violent.

Fuoco (ital.). — Feu; **con fuoco :** avec feu.

Furore (ital.). —Fureur.

G

G. — Cette lettre était primitivement le signe de la clef de sol; celle-ci a pris graduellement son aspect actuel. (Voir au mot Clef.)

Gaio ou **Gajo** (ital.). — Gai, joyeux.

Gambe. — Viole de gambe, ancêtre du violoncelle; on la tenait entre les genoux.

Gamma. — Lettre grecque, qui correspond au *G. sol.* Cette lettre représentait au moyen âge et jusqu'au XVe siècle, le son le plus grave de l'échelle fondamentale, d'où est venu le nom de gamme, pour désigner une série de notes allant du grave à l'aigu. Gui d'Arezzo employa le G comme première note de la gamme, qui commençait alors par *sol.*

Gamme. — Suite de notes représentant toute l'échelle d'une tonalité. Voir Gamma.)

Parmi ceux qui ont contribué à réformer la gamme depuis le système grec, il faut citer : Saint Ambroise, Ve siècle; le pape Grégoire Ier; Gui d'Arezzo, moine (XIe siècle), qui fut le véritable inventeur de la gamme actuelle. On lui doit le nom des six notes : *ut, ré, mi, fa, sol, la.*

Cet hexacorde tire son origine de la première syllabe des vers de l'hymne de Saint Jean :

*Ut*queant laxis
*Re*sonare fibris
*Mi*ra gestorum
*Fa*muli tuorum
*So*lve polluti
*La*bii reatum
*Sa*ncte *I*oannes.

L'étude est profitable si on s'y livre sans fatigue ni contrainte.

Enfin, au XVIIe siècle (1646), un prêtre français, Nivers, ajouta la septième note, *Si,* formée par les initiales du dernier vers de l'hymne de Saint Jean. Certains historiens l'attribuent à Lemaire; le Père Mersenne en parlait en 1614.

Parmi les gammes primitives, il faut citer les gammes chinoises, celtes, gauloises, écossaises, dont les intervalles de tons et demi-tons occupent une autre place que dans notre système.

L'étude des gammes sur les instruments à cordes frottées a pour but : de dissimuler et faciliter le démanché, de régulariser la vitesse des notes, de faire disparaître le passage d'une corde à l'autre, d'épurer le son, d'y approprier l'étude de tous les coups d'archet depuis le son filé avec nuances jusqu'au sautillé et staccato de toute vitesse.

Garbo (ital.). — Grâce. **Con Garbo,** avec grâce.

Geige (all.). — Instrument à archet, jadis en usage en Allemagne.

Gigue (ital., **giga).** — Nom que les Français donnaient autrefois à une espèce de viole. Ce nom semble venir de gigot; l'instrument en rappelle un peu la forme. C'est pourquoi on désigne parfois le violon en argot d'orchestre, par les mots **jambon, jambonneau.**

La gigue avait le fond bombé, sans éclisses, la table plate sans échancrures (C); la caisse s'amincissait jusqu'aux chevilles et se terminait par une courbure dont l'extrémité portait souvent une tête sculptée. Au XVIe siècle la gigue se jouait encore en Allemagne où cet instrument, construit avec des dimensions différentes, permettait de former un quatuor. La gigue a donné son nom à une danse d'un rythme sautillant, restée en honneur en Angleterre. Les auteurs classiques l'ont introduite dans la *Suite.* Le caractère de l'instrument était gai, ce qui amena la création de certaines locutions populaires : giguer, sauter.

Giocondo, giocoso, giososo (ital.). — Plaisant, badin, enjoué.

Girine. — Espèce de violon chinois dont se servent les ménestrels japonais. La caisse sonore est formée d'un cylindre en sycomore ou en bambou, recouvert d'une peau

de serpent et muni d'un manche long traversant tout l'instrument sur lequel sont fixées deux cordes. On en joue avec un archet souple en bambou.

Giustoso (ital.). — Juste, exact. **Allegro giustoso,** bien accentué.

Glissando, glissigando, glissato, glissicato (ital.). — En glissant.

Ces termes sont quelquefois employés pour indiquer que les passages écrits pour instruments à cordes doivent s'exécuter uniformément, sans accentuation.

Glissando est également synonyme de port de voix. Sur les instruments à cordes, il se pratique par le glissement du doigt, en passant d'une position à une autre; on obtient ainsi un effet dont l'abus peut devenir ridicule. Ce procédé n'a rien de classique.

Le **glissando** doit se faire en gardant la première note appuyée, jusqu'à la note suivante, autrement dit, c'est le doigt de la note du départ qui reste fixé, et, au but seulement, la seconde note se substitue à la précédente, que le mouvement soit ascendant ou descendant. C'est le moyen d'éviter un miaulement défectueux.

Un **glissando** discret a un certain charme; il faut remarquer que pendant le déplacement de la main gauche, l'archet doit se soulever légèrement pour atténuer le mauvais effet du **glissando.**

Goudok. — Instrument russe à archet; sorte de violon grossier n'ayant que deux cordes frottées et une autre en bourdon, pincée avec le doigt de la main gauche. Le son de cet instrument ressemble à celui de la viole.

Grandezza (ital.). — Grandiose, avec grandeur, avec noblesse.

G. P. — Abréviation de grande pause. Indication fréquente dans la musique moderne; s'emploie dans les mor-

---

Le public est capable de sentir le grand art,
mais il a une tendance à acclamer les faux dieux.

ceaux d'ensemble. Pendant la grande pause, toutes les parties, sans exception, observent le silence en même temps.

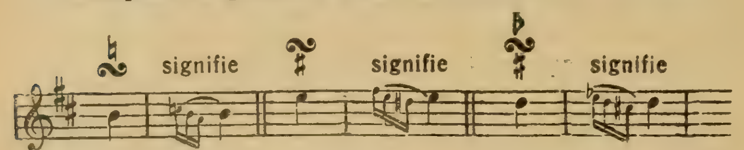
Grave. — Souvent donné comme indication de mouvement; lourd, très lent; synonyme de **Largo.**

Grazioso, con grazia (ital.). — Avec grâce.

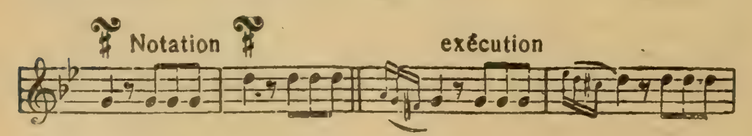
Grupetto (ital.).; (français : doublé). — La formation du grupetto, lorsqu'il est représenté par le signe ∾ comprend une appogiature double et s'établit en premier lieu sur la seconde supérieure, puis sur la seconde inférieure, sans modification dans l'armature de la clef. Si l'une des secondes, supérieure ou inférieure, doit être altérée, on place un dièse, un bémol ou un bécarre au-dessus ou en dessous du signe. Exemples :



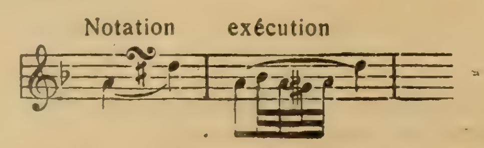
Exemples du grupetto placé directement sur la note



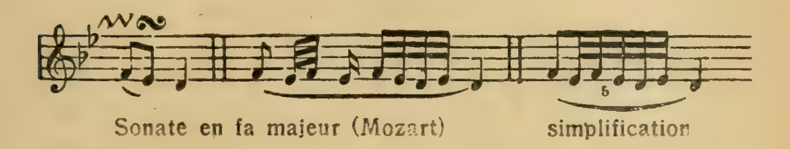
L'interprétation de la sonate en sol mineur (P. et V.) de W. Mozart, doit être comme suit :



Les grupettos placés entre deux notes s'exécutent d'après l'exemple suivant :

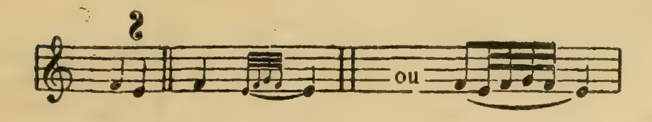


Certains grupettos dans Mozart, sont additionnés d'un mordant. Exemple :



Sonate en fa majeur (Mozart) simplification

Le grupetto renversé ? rarement en usage autrefois, est complètement abandonné de nos jours; lorsque le cas se présente, il est noté en petites notes ou en valeurs exactes. Exemple :



La vitesse des ornements se proportionne généralement d'après les mouvements, en laissant une certaine liberté à l'exécutant.

Guzla. — Instrument serbe à archet. Une peau tendue sur un dos voûté forme la caisse de résonance sur laquelle se trouve une seule corde en crin tordu, sans diapason fixe; on règle l'intonation d'après la voix du chanteur que la **Guzla** accompagne à l'unisson; tel est cet instrument de peu de ressources.

Le pouvoir du premier violon dans un quatuor ne doit pas être absolu, cependant, les autres parties doivent se greffer à lui.

H

H. — Lettre qui désigne la note *si* chez les Allemands, elle a pris la place du *B*. En Allemagne seulement, la lettre *H* représente le *si* naturel, tandis que le *B* est synonyme de *si* bémol.

Harmonie (grec : *Harmonia*). — Veut dire assemblage. Combinaison de plusieurs sons résonnant simultanément; dans un sens plus restreint, accord consonant, ou plutôt, science de la formation de l'enchaînement des accords, fondée sur les sensations de l'oreille.

On désigne également sous le nom d'harmonie, l'ensemble des instruments à vent dans l'orchestre. Ce mot avait un tout autre sens chez les Grecs dont la polyphonie d'ailleurs, n'excédait jamais deux parties.

Harmoniques. — L'existence des harmoniques fut prouvée par Mersenne, puis expliquée par Sauveur (1701). Ce sont en grande partie les harmoniques qui forment le timbre (Voir ce mot).

Les harmoniques sont les sons dont les nombres de vibrations sont des multiples exacts du son fondamental.

Indépendamment des six harmoniques qui se superposent au son fondamental, les suivantes sont dissonantes, ce qui modifie le timbre. Il existe également des harmoniques inférieures. Voir au mot **Son** (tableau des harmoniques).

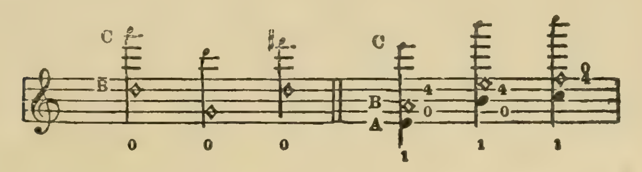
Si les harmoniques ne se perçoivent que peu ou pas, c'est qu'elles sont considérablement plus faibles que le son fondamental.

Sur le violon, on provoque les harmoniques isolément en effleurant une corde avec le doigt aux endroits où peuvent se former les nœuds de vibration. La corde doit vibrer entre les nœuds ainsi établis, c'est-à-dire entre le sillet, le chevalet et la note effleurée.

La notation des harmoniques pour les instruments à cordes frottées possède une écriture spéciale. La note en forme de losange indique la place où l'on doit établir le nœud,

c'est-à-dire effleurer la corde du doigt. La petite note supérieure indique le son réel qui doit s'entendre.

Ces harmoniques sont dites naturelles, parce que pour les obtenir, on ne fait subir aucune modification à la corde qui les produit. Si on pose sur la corde un doigt qui joue le rôle de sillet, et qu'on effleure avec un autre doigt l'emplacement correspondant à un nœud, on obtient les harmoniques dites artificielles. La note appuyée est écrite comme la notation courante, la note effleurée est marquée par un losange et le résultat par une petite note supérieure. Exemple :



A. — Notes appuyées.
B. — Notes effleurées.
C. — Sons produits.

Paganini a réglé le procédé des harmoniques qui se font sur le violon, ainsi que les ressources qu'on en peut tirer.

Plusieurs méthodes expliquent les sons harmoniques d'après Paganini, parmi lesquelles la méthode Mazas.

Hausse. — Partie mobile de l'archet sur laquelle se fixent les crins. La hausse se fait en ébène, en ivoire ou en écaille. Sa mobilité permet de tendre et de détendre les crins. Cette pièce est appelée hausse, parce qu'elle tient les crins éloignés de la baguette.

Heptacorde, Hexacorde. — Voir au mot **Tétracorde.**

Homophonie. — Par opposition à polyphonie. Nom que l'on donne à la facture d'une œuvre dans laquelle une partie mélodique se détache nettement pendant que les autres

---

Soyons difficiles pour nous-mêmes, indulgents pour les autres.

restent dans le simple rôle d'accompagnement. Au point de vue étymologique, ce terme n'est pas exact, puisque primitivement il ne désignait que des unissons ou octaves.

Hu-Chein. — Violon chinois. La caisse sonore est un petit cylindre creux traversé d'une tige longue en bois dur. Les quatre cordes sont accordées par paires, à la quinte; le sillet est un anneau mobile qui embrasse les quatre cordes. On joue de cet instrument en introduisant l'archet entre les deux paires de cordes, de sorte qu'on frotte ainsi sur l'une ou l'autre corde.

I

Imbroglio (ital.). — Complication rythmique qui déroute le sentiment de la mesure.

Impetuoso (ital.). — Impétueux, qui ne peut se contenir.

Impromptu. — Du latin *in promptu.* Tout à coup. — Qui s'offre à l'esprit sans préparation. Sorte d'improvisation; est surtout employé comme titre pour des morceaux sans rythme particulier

Improvisation. — Du latin *Ex improviso.* Sans préparation. Exécution musicale spontanée, sans notation préalable. On peut improviser sur un thème connu, qu'il se développe en fugue ou en variations.

Incalcando ou **Incalzando** (ital.), synonyme de *Stringendo.* En pressant.

Innocente (ital.). — Simple, naïf.

Insensibilimente (ital.). — Insensiblement, peu à peu.

Instrumentation. — Disposition d'une idée musicale en parties d'orchestre. On appelle également instrumentation, la transcription d'une pièce pour piano, en œuvre orchestrale. La théorie de l'instrumentation régit les procédés de notation pour chaque instrument en particulier, ceux de la technique ainsi que ceux de la combinaison des timbres.

Le perfectionnement apporté dans la plupart des instruments et surtout le merveilleux talent de nos musiciens d'orchestres modernes ont permis aux compositeurs de varier à l'infini les combinaisons. Il est, à la rigueur, permis aux compositeurs modernes d'ignorer toute la technique instrumentale, les virtuoses d'aujourd'hui exécutant tout ce qui s'écrit ou à peu près. On ne peut s'empêcher de penser combien Beethoven aurait été heureux s'il eut possédé nos ressources actuelles, et quel serait son bonheur s'il pouvait entendre comment, à notre époque, on exécute ses œuvres. Ce n'est que depuis Haydn que chaque instrument de l'orchestre a acquis une individualité et parle un langage qui lui est propre.

Consultez les « Traités d'instrumentation» de Berlioz, de Gevaert, Lavoix (*Histoire de l'instrumentation.*)

Instruments. — Dans un orchestre, on classe les instruments en trois grandes catégories : 1° les instruments à cordes; 2° les instruments à vent; 3° ceux à percussion. Chacune de ces catégories se subdivise. (Voir Partition.)

Intermezzo (ital.). — Ballet, divertissement, veut dire : Intermède. De nos jours, *Intermezzo* est synonyme d'entr'acte.

L'*Intermezzo*, dont certains auteurs se sont servis comme titre de morceau, devrait conserver son caractère d'intermède dans les programmes de concerts. L'unité de style dans l'*Intermezzo* moderne, est une condition essentielle pour qu'il soit œuvre d'art. Quelques auteurs l'ont savamment traité.

Interprétation. — Manière de mettre en valeur une œuvre musicale. Interpréter l'idée d'un auteur est chose difficile,

---

Une belle technique est merveilleuse, mais il n'en sort pas toujours du grand art.

parce qu'il faut faire abstraction de sa personnalité; un artiste peut comprendre une œuvre autrement qu'un autre; mais il ne doit jamais sacrifier l'art à l'effet.

Si on entend dix interprétations différentes d'une même sonate de Beethoven, il est possible qu'une seule de ces interprétations eût été approuvée par l'auteur.

La préparation d'une pièce artistique peut être comprise de diverses manières, selon le but poursuivi. Si on la considère comme étude, la technique est principalement en jeu; si le morceau est destiné au public, le style s'ajoute à une certaine liberté d'interprétation et de personnalité; s'il s'agit d'un concours, il faut une mise au point parfaite dans les moindres détails, les grandes lignes très approfondies, sans concessions, la beauté de l'œuvre devant apparaître dans toute sa majesté.

Les indications employées pour faciliter l'interprétation se divisent en deux catégories : 1° les signes qui se rapportent aux nuances; 2° ceux qui se rapportent aux mouvements.

Intervalle. — Distance qui sépare les notes. En acoustique, la théorie définit les intervalles par la différence du nombre de vibrations qui constitue le son. Au point de vue métrique, l'espace entre chaque note est variable selon son degré d'élévation.

Pour établir les divisions telles qu'elles sont réglées sur les instruments à cordes pincées (mandoline, guitare), il faut diviser l'étendue de la corde entre le sillet et le chevalet en 18 parties; en partant du premier demi-ton établi, diviser à nouveau la distance en 18 parties, renouveler cette opération à partir de chaque demi-ton obtenu. Ainsi s'explique la différence qui existe entre l'intervalle métrique des notes graves et des notes aiguës, comme la grande difficulté qu'on éprouve pour obtenir une justesse parfaite sur un instrument non chromatique tel que le violon.

Introduction. — Partie qui précède l'exposition d'un thème, d'une sonate, d'une symphonie, d'une suite, etc. L'introduction est quelquefois d'un mouvement lent et de courte durée.

Istesso tempo (ital.). — Identique, le même mouvement.

J

Jeu. — Terme dont on se sert pour désigner l'ensemble des cordes tendues sur un instrument (jeu de cordes).

Jeu indique également le mouvement des doigts et de l'archet. On dit : il a le jeu lourd, le jeu fin, le jeu énergique, le jeu élégant.

Jeter l'archet. — Expression indiquant un ricochet qui s'exécute en lançant vivement l'archet sur la corde. (Voir le mot : Coup d'archet.)

Jongleurs. — Sortes de musiciens bouffons assimilés aux troubadours et ménestrels du moyen âge; certains jongleurs divertissaient la noblesse, d'autres étaient de simples mendiants.

Saint Louis exemptait les jongleurs qui arrivaient à Paris du droit de péage, s'ils prouvaient qu'ils savaient leur art en chantant une chanson et en faisant danser leur singe devant le péager; de là le proverbe : « payer en gambades et monnaie de singe ».

K

Kammermusik (all.). — Musique de chambre.

Kapellmeister (all.). — Maître de chapelle.

Kacchapi-Vina. — Instrument indien à cordes frottées, dans le genre du violon. Très répandu au Bengale. La caisse sonore ressemble au dos d'une tortue.

Il est plus facile d'apprécier le beau que de l'aborder.

Le Kacchapi-vina est monté de 5 cordes; la première et la quatrième en acier, les autres en laiton. Il se trouve parfois en dehors du manche deux petites cordes latérales qui se pincent à vide.

Kacha Vina. — Instrument indien, ayant une touche en verre, à travers laquelle on peut voir des cordes sympathiques en laiton qui sont posées sur le chevalet d'une seconde caisse sonore recouverte d'une membrane.

Kairata Vina. — Instrument indien composé d'un tuyau de bambou et d'une gourde placée sous le chevalet qui fait fonction de caisse sonore.

Kemangeh-à-Gouz. — Instrument à cordes frottées en usage dans les pays musulmans. Son nom signifie viole ancienne et son origine est persane. Il est formé d'une moitié de noix de coco sur les bords de laquelle une membrane est collée. Le manche est rond, sans divisions. Les cordes sont en crins de cheval.

Kemangeh-Roumy. — Instrument très ancien, commun chez les Arabes. Il est probable que le Kemangeh-Roumy a inspiré la viole d'amour européenne. Le manche et le cordier se rapprochent de ceux du violon. La caisse sonore est taillée dans une seule pièce de bois.

Le Kemangeh-Roumy est monté de quatre cordes en boyau et de quatre cordes sympathiques en laiton. Remarque : les cordes hautes sont tendues à gauche, à l'inverse du violon.

Kokiou. — Violon japonais. La caisse sonore de cet instrument est formée d'un cadre en bois recouvert d'un parchemin faisant fonction de fond et de table à la fois. Le manche long, élégant, porte quatre chevilles pour quatre cordes en soie.

L'archet est une baguette de 1 mètre 10 c. de long; la partie supérieure, à laquelle s'attache une mèche de crins noirs, est courbée.

Kunjerry ou **Kungerre.** — Instrument indien à archet, en usage dans le Népaul et à Madras.

L

La. — Une convention universellement adoptée a désigné cette note pour servir de point de départ à l'accord des instruments et des voix. Cependant en Angleterre, c'est l'*ut* qui remplit cette fonction. Le violon s'accorde en partant du *la*; c'est le *la* (3) de l'échelle des sons; il donne 435 vibratinos doubles par seconde ou 870 vibrations simples par seconde.

Lage (all.). — Position.

Lagrimando ou **Lagrimoso** (ital.). — Larmoyant, plaintif.

Lamentabile, Lamentoso (ital.). — Triste, douloureux.

Lamento (ital.). — Plainte.

Langsam (all.). — Lentement.

Languendo (ital.) **Languente.** — Langoureusement.

Largando (ital.), **Slangando, Allargando, Largamente.** — En élargissant le mouvement.

Larghetto (ital.). — Diminutif de large, tient le milieu entre Largo et Andante. Le mot *Larghetto* sert parfois de titre à une partie de symphonie, de sonate, etc.

Largo (ital.). — Mouvement le plus lent.

Leader (angl.). — Premier violon solo.

Legatissimo (ital.). — Très lié.

Legato (ital.). — Lié, sans soulever l'archet de la corde.

Leggiero (ital.) ou **Leggiadro.** — Léger, très élégant.

Le grand artiste est inégal, parce qu'il atteint parfois des sommets sur lesquels il ne peut constamment se maintenir.

Leit-Motive (all.). — Motif conducteur ou caractéristique d'une œuvre musicale.

Lentando (ital.), **Slentando.** — En traînant, en ralentissant.

Lento (ital.). — Synonyme de Largo. **Non lento,** sans traîner.

Lesto (ital.). — Rapide, agile. **Lesto lesto,** très rapide.

Licenza (ital.). — Liberté, licence.

Lied ohne Worte (all.). — Romance sans paroles.

Ligne. — Douzième partie du pouce équivalant à deux millimètres forts; ancienne mesure encore utilisée en lutherie.

Loco (ital.). — A la place ordinaire. Indication qui arrête l'effet du signe qui a précédé le mot *loco,* par exemple, à la suite de 8ª (octava). Dans les œuvres pour violon, *loco* veut dire également qu'après l'indication (sul *la*, sul *g*) on continue l'exécution à la position normale, sans être obligé d'exécuter le passage sur la même corde.

Loure. — Appesantir, imiter la *loure,* ancien instrument normand, dans le genre de la musette.

Lusigando (ital.). — Flatteur, agréablement, en minaudant.

Luth. — Instrument ancien, d'origine orientale, à cordes pincées.

Il fut très répandu jusqu'au XVIIIe siècle et faisait partie des orchestres. Le luth subit plusieurs modifications et eut des formes différentes à la même époque chez les Français et chez les Italiens. Le violon peu à peu prit sa place et le luth disparut entièrement.

A l'époque où cet instrument était très en honneur, on se servait d'une notation qui lui était spéciale : **Tablature.** (Voir ce mot.)

Lutherie. — Ce terme s'applique à tout ce qui concerne la fabrication des instruments à archet et à cordes pincées.

Si la lutherie italienne a été merveilleuse, nous ne devons pas méconnaître que la lutherie moderne supporte déjà la comparaison avec elle. On peut seulement se réserver sur l'appréciation des vernis jusqu'à ce qu'ils aient subi l'épreuve du temps.

Quant à l'instrument proprement dit, il est fortement construit, élégamment dessiné. Il peut donner une puissante sonorité, qualité que les vieux violons italiens n'ont pu atteindre sans subir certains changements.

Tous les progrès de la lutherie, tels que le renversement du manche, qui a donné la hauteur au chevalet, la résistance de la barre, la grosseur des cordes, sont dus au développement de la technique instrumentale provoquée par le mouvement musical moderne. La médiocre technique des anciens violonistes répondait à la musique simple de leur temps.

Les matières servant à la fabrication du violon sont : l'épicéa commun, sorte de sapin de la famille des conifères, seul employé pour la lutherie artistique. Malheureusement, dans les instruments de commerce, les sapins mis en œuvre sont de qualité inférieure et d'aucun avenir pour la beauté du son. L'épicéa propre à la lutherie se rencontre dans les montagnes du Tyrol, de la Suisse, de la Savoie. Les bois sont coupés sur maille. Le sapin est utilisé pour la table de dessus, la barre d'harmonie et l'âme.

L'érable est employé pour le fond, les éclisses, le manche et le chevalet; c'est un bois élastique que l'on trouve en Bohême, en Hongrie et dans le Tyrol. Trois espèces sont en usage aujourd'hui : l'érable plane, l'érable sycomore, l'érable à feuilles d'aubier. Ces bois doivent être débités sur maille, comme le sapin. L'érable moucheté, quoique d'un bel effet, n'a pas les qualités requises pour la sonorité; il est, comme l'érable américain, de texture lâche et cotonneuse.

L'ébène s'emploie pour les chevilles, le cordier, le bouton d'attache, les sillets et la touche.

L'ébène de l'Ile Maurice est le plus recherché pour son

Si vous accompagnez, effacez-vous; si vous jouez un solo, imposez-vous.

grain fin et le poli qu'on en obtient; sa teinte d'un noir profond offre un contraste heureux avec la couleur d'un beau vernis.

La colle spéciale employée en lutherie est celle dite de « Cologne ». Cette colle est très tenace et, après le séchage, ne laisse aucune épaisseur.

Les bois utilisés pour les contre-éclisses, les tasseaux et les filets peuvent être d'espèces différentes; ces matières jouent un rôle très secondaire au point de vue du son. Les seuls progrès réalisés en lutherie, depuis trois siècles, sont : la barre allongée et renforcée, le diapason plus élevé, le manche prolongé de deux lignes (voir ce mot) environ, progrès que Viotti a fait adopter il y a un siècle.

Pour construire un violon parfait et appelé à gagner en vieillissant, une des conditions essentielles est la qualité des bois destinés aux tables. S'il s'agit du sapin, dont vingt-deux espèces sont connues, l'arbre choisi doit avoir : grandi sans maladie sur un terrain qui ne soit ni trop sec ni trop humide, ses fils distancés d'un millimètre environ et très droits.

Les bois femelles sont les meilleurs, les bois mâles n'étant pas assez liants. On prend la partie exposée au midi, celle-ci étant plus mûre et plus riche en qualité; mais cette qualité ne se rencontre pas dans toute la hauteur de l'arbre, la cime est souvent calcinée par le soleil; il faut éviter certaines parties où se loge la résine par cases. C'est donc à une distance de la racine et du sommet, entre l'écorce et le cœur que se trouve le meilleur bois.

Avant leur emploi, les bois doivent être mûrs, sans être morts de vétusté, secs par nature et non par artifice.

L'excès de sève donne des sons criards, les bois trop vieux donnent des sons sans fraîcheur et sans vie. Les difficultés que l'on rencontre pour réunir ces particularités, expliquent les grands écarts de prix dans les violons neufs.

A consulter : *L'Art du luthier,* par Aug. Tolbecque.

Luthier. — Ce mot, qui signifie faiseur de luths, est improprement appliqué aujourd'hui aux ouvriers qui fabriquent les instruments à cordes frottées ou pincées; cet usage remonte au XVe siècle et ne semble pas destiné à disparaître. Il serait difficile d'établir l'histoire des luthiers antérieurs à la Renaissance.

Bien rares sont les luthiers qui fabriquent entièrement un violon de leurs mains.

Aujourd'hui, le travail se divise comme dans toutes les branches de l'industrie. Chaque pièce du violon est traitée par des spécialistes; un ouvrier passera toute une existence à tailler des ouïes, d'autres à poser les filets, à gauchir les éclisses, à monter les tasseaux, etc., il en résulte que chacun de ces ouvriers arrive à une grande perfection dans sa partie.

Il ne faut donc pas être surpris que la lutherie inférieure présente à peu près le même aspect que les instruments de valeur. Cette différence n'apparaît qu'aux luthiers et aux connaisseurs.

Le choix des matières, des vernis, des bois selon leur densité, leurs qualités mystérieuses qui ont une si grande influence sur le son, exige déjà beaucoup d'expérience. Il est un travail qui ne paraît pas, c'est celui qui consiste à régler les épaisseurs de la table et du fond, suivant la forme des voûtes, la nature spécifique des bois employés; ici, l'intelligence intervient plus encore que la main et l'ouvrier doit être un véritable artiste pour réussir dans la construction d'un instrument parfait.

Malheureusement, bien des luthiers de nos jours, s'inspirent de cet adage : *Le temps, c'est de l'argent.*

(A consulter : la liste des luthiers célèbres.)

Lyra. — Instrument à archet, de la même époque que le crouth. (Voir ce mot.) La Lyra n'a rien de commun avec la lyre antique. Connue en Europe vers le IXe siècle, montée d'une seule corde, elle devait sans doute servir à doubler la voix. Cet instrument avait le fond bombé et s'amincissait jusqu'au chevillier; il a disparu vers le XIIIe siècle.

Nous le citons comme instrument à archet, mais non comme ancêtre du violon.

L'histoire, les sciences, les lettres, ne sont pas sans utilité à l'art musical.

M

M. M. — Abréviation des mots : Métronome Maëlzel.

Ma (ital.). — Mais : *Allegro ma non troppo.* Rapide, mais pas trop.

Maesta (ital.). — Majesté.

Maestoso (ital.). — Majestueux.

Maestro di Capella (ital.). — Maître de chapelle.

Magadis. — Instrument des anciens Grecs, ayant jusqu'à 40 cordes. D'après Aristote, cet instrument se jouait en octaves, d'où vient l'expression : Magadiser, jouer en octaves.
Vers le XVI• siècle, on appelait : Magadis ou Magas, le monocorde.

Maggiore (ital.).— Plus grand. (All.: Dur; latin: durus.)

Maître de chapelle (all. Kapellmeister; ital. : Maestro di Cappella. Directeur de la maîtrise, dans les églises.

Maîtrise. — Ecole de chant choral, adjointe à chaque église importante.
Les maîtrises étaient jusqu'àprès la Révolution, — époque à laquelle on créa les conservatoires (1794), — les seules écoles de musique. Les élèves y recevaient une instruction générale. Dans certains pays, les maîtrises existent encore, avec la même organisation.

Malinconico (ital.). — Mélancolique.

Mancando (ital.). ou **Calando.** — En diminuant.

Manche. — Partie du violon faisant suite à la caisse sonore où se place la main gauche de l'exécutant.
Les dimensions du manche étaient différentes dans les instruments construits avant le XIX• siècle, le diapason se trouvant presque un ton plus bas que celui d'aujourd'hui.

Afin de ramener le manche aux proportions actuelles, il fallut pratiquer l' « enture ». (Voir ce mot.)

Le renversement du manche, dû aux luthiers français, remonte à la fin du XVIIIe siècle; cette innovation donna aux cordes un angle favorable à une plus grande sonorité. Ce renversement est calculé d'après la hauteur du chevalet qui, lui-même, dépend de la voussure de la table d'harmonie. Au début du XIXe siècle, N. Lupot, d'après les conseils de Viotti, prolongea le manche de deux lignes (5 mm.); l'enture, ainsi que le prolongement de la barre d'harmonie, furent la conséquence de l'exhaussement du diapason. On trouvera les règles de contrôle qui s'appliquent au diapasonnement du violon à l'article « Diapason ».

Nombre de luthiers célèbres, voire même Stradivari et Guarneri, ont parfois utilisé le poirier, le noyer, le hêtre, le cormier, pour construire les manches de leurs instruments, ces bois étant plus propres à la sculpture. De nos jours, tous les manches se font en érable plus ou moins ondé, de même nature que le fond et les éclisses.

Anciennement, on évidait le manche et la touche, afin de donner plus de légèreté à l'instrument, facilitant ainsi l'émission du son. Un violon ayant les sons voilés y gagnait peut-être, tandis que celui qui avait les sons criards ne pouvait qu'y perdre.

Le manche plein offre une plus grande solidité, chose à considérer, car les violons modernes sont soumis à des épreuves inconnues des anciens instruments.

Mandoline. — Instrument à cordes pincées, dérivé du luth, mais plus voûté et de plus petites dimensions. La mandoline se joue à l'aide d'un plectre ou médiator en écaille, celluloïde ou écorce, qui sert à mettre la corde en vibrations.

Les sons soutenus s'obtiennent par un trémolo de la main droite. La mandoline ordinaire s'accorde comme le violon; elle possède huit cordes accouplées et accordées deux à deux, à l'unisson. La mandoline milanaise a 5 ou 6 cordes

---

Mieux vous connaîtrez vos positions, plus vous aurez le style coloré.

doubles en acier. D'autres mandolines ont ces cordes en boyau. La mandoline espagnole est plate.

On peut dire que la mandoline est exclusivement un instrument d'amateur, en raison de ses ressources limitées.

Mano destra (ital.). — Main droite.

Mano sinistra (ital.). — Main gauche.

Marcato (ital.). — Marqué, accentué.

Marche harmonique. — Procédé de composition musicale qui consiste à répéter un motif plus ou moins long sur les degrés de la gamme ascendante ou descendante. La marche dite « harmonique » serait plutôt d'essence mélodique; c'est la redite d'une phrase où l'on évite tout développement harmonique et qui se déplace successivement d'un degré. Tend à disparaître dans les œuvres modernes.

Marcia (ital.). — Marche.

Martellato. (ital.). — Martelé. Attaque énergique de la corde par l'archet, tiré ou poussé; le martelé se fait le plus souvent de la pointe de l'archet.

Martial, Marziale (ital.). — D'un caractère guerrier. Le mot « martial » a pour origine le nom du dieu Mars (dieu de la guerre). **Marziale** veut dire marcher; la marche peut être religieuse, funèbre ou guerrière.

Mayuri ou **Tayug.** — Instrument indien moderne, à cordes et à archet. Outre cinq cordes principales, dont la première et la quatrième sont en acier, les autres en laiton, le Mayuri possède douze cordes sympathiques accordées diatoniquement; quelquefois, ce nombre va jusqu'à quinze. Le manche porte seize divisions, permettant de changer l'intonation des cordes.

Mécanisme. — Ce mot envisage dans le jeu des instruments tout ce qui constitue la difficulté technique, le développement de l'agilité des doigts de la main gauche et le jeu de l'archet.

Une main gauche bien exercée est indispensable; mais toute la vie du violon est dans l'archet.

Mèche. — Ensemble des crins de l'archet.

Medesimo (ital.). — Le même; **tempo medesimo :** même temps.

Medylenara. — Instrument persan à archet, avec deux manches.

Mélisme. — Formé de Mélos (mot grec). — Ornement mélodique, plus grand que la plupart des ornements et plus court qu'une vocalise.

Mélodie. — Succession des sons ayant un sens déterminé sans le secours d'autres sons simultanés. J.-J. Rousseau a comparé la mélodie au dessin dans la peinture; « l'harmonie, dit-il, n'y fait que l'effet des couleurs ».

Mélodrame. — Du grec : *Mélos,* musique; *Drama,* drame. D'après le sens qu'on lui donnait autrefois, drame en musique (opéra). Aujourd'hui, le mélodrame désigne l'union de la déclamation et de la musique instrumentale. Exemple: *Egmont, Athalie, Les Erinnyes, L'Arlésienne,* etc.

On nomme également mélodrames des ballets, récits, poèmes, etc., avec accompagnement de piano ou d'orchestre.

Dans les tragédies, la musique n'a sa raison d'être que sous les parties déclamées exprimant une plus forte émotion, ou dans les intermèdes. L'adaptation musicale colore, intensifie et met en valeur un épisode.

Ménestrel (étymologie : Minister, ministre ou serviteur). — A l'époque féodale, nom des poètes et musiciens qui parcouraient les châteaux en jouant ou chantant leurs œuvres. Ils ont survécu aux troubadours, chevaliers chanteurs et poètes, qui fleurissaient du XI[e] au XIV[e] siècle; d'abord ils en furent les serviteurs musiciens chargés d'exécuter sur la vièle ou la viole les chants composés par leurs maîtres. Les troubadours étaient d'origine noble, et non les autres.

Dans l'étude, recherchez les passages qui vous ennuient, n'insistez pas sur ceux qui vous amusent.

Ménétrier (même étymologie que le précédent). — Au temps des ménestrels, les ménetriers étaient des hommes de service, sans être nécessairement des musiciens. Froissard mentionne au XV[e] siècle, « des Ménétriers de bouche et du bas état, faisant leur métier dans une réception royale ». Plus tard, les ménétriers succédèrent aux ménestrels, mais ils furent surtout des musiciens ambulants, faisant danser les villageois. On désigne aujourd'hui sous ce nom, les médiocres violonistes ou les joueurs de danses.

Meno (ital.). — Moins.

Mentonnière. — Petit appareil qui s'adapte près du cordier, sur la partie gauche de la table du violon.

La mentonnière empêche l'usure de la table d'harmonie; mais elle possède un autre avantage, celui d'isoler le menton de la caisse sonore. Cependant, un système qui pourrait en outre éloigner l'épaule de la table inférieure, serait appréciable, car l'instrument vibrerait dans toute sa plénitude. L'instrumentiste, aujourd'hui, est tenu de serrer le violon plus qu'autrefois; l'évolution de la main gauche est telle, que pour la simple mélodie autant que pour les œuvres importantes, on a recours à une véritable gymnastique dans le changement des positions, laquelle contribue d'ailleurs à colorer le jeu.

La mentonnière est utile aux jeunes élèves. Le vernis du violon n'avant aucune adhérence au vêtement, ces débutants luttent et se raidissent pour maintenir le violon en place. La mentonnière à coussinet est plus pratique encore, car elle évite la déformation de l'épaule chez les sujets faibles, prévenant ainsi les dangers de la scoliose.

Pour conserver un vieux violon en bon état, il faut une mentonnière dont le serrage se fait sur le tasseau, passant au-dessus du cordier. Certains instruments anciens ont eu à souffrir, leur éclisse avant été broyée par un serrage excessif ou le mouvement constant d'un coussinet à ressort.

En résumé, cet accessoire protège l'instrument, laisse aux tables toute leur liberté, permet aux violonistes d'avoir une belle tenue sans contrainte, et facilite le jeu de la main gauche.

Un coussinet bien compris permet d'éviter le hideux effet du mouchoir.

Menuet. — Ancienne danse française originaire du Poitou; cette danse prit la forme artistique sous Lulli, avec une allure modérée. Haydn, en accélérant un peu le mouvement du menuet en fit une pièce symphonique. Mozart lui rendit son caractère de grâce et de douceur. Dans ses dernières compositions, Beethoven substitua peu à peu le *Scherzo* au *Menuet.*

On sait que Mozart avait la prétention de savoir danser le menuet mieux encore qu'il ne savait le composer.

Mesto (ital.). — Triste.

Mesure. — Issu du latin *Mensura,* ce mot désigne tous les rapports métriques dans la musique.

L'origine du signe C, indication de la mesure à 4 temps, vient de ce qu'autrefois, du XIVe au XVIe siècle, la valeur ternaire de la brève s'indiquait par une circonférence (O); la valeur binaire, par une demi-circonférence « (», d'où la transformation en C pour le signe employé de la mesure à 4 temps. Lorsque ces signes étaient barrés, ils indiquaient un mouvement double en rapidité; ce qui explique notre ₵ signe de la mesure double à deux temps.

A l'origine de la musique, la mesure n'existait pas. Les premières notations qui parurent se divisaient en deux catégories : la mesure ternaire, appelée *mensura perfecta,* par allusion à la Sainte Trinité, et la mesure binaire, *mensura imperfecta,* mesure imparfaite. Dans la mesure parfaite, chaque note valait trois fois la note de valeur inférieure; par exemple : une longue valait trois brèves. Dans la mesure imparfaite, la longue ne valait que deux brèves.

Les barres de mesure ne remontent guère au-delà du XVIIe siècle; cependant, les auteurs s'en servent quelquefois, mais seulement comme point de repère.

Pour exprimer les sentiments, l'art musical dispose de trois moyens élémentaires : la hauteur des sons dans l'échelle acoustique, leur force ou intensité, leur durée relative.

La hauteur relève de l'harmonie et de la mélodie. La

Travaillez l'archet à l'extrême pointe et extrême talon, le milieu aura toujours de l'avance.

théorie de l'intensité a trait au plus ou moins de puissance des sons et en établit la graduation. La durée relative des sons, les uns par rapport aux autres, est réglée par la mesure qui comporte trois grandes divisions : la Métrique, le Rythme et le Phrasé.

La Métrique, théorie essentielle du nombre, permet, en établissant la durée de chaque son considéré dans ses rapports avec ceux qui le précèdent ou le suivent, de fixer la forme musicale élémentaire. Mais le sens artistique de la mesure serait incomplet si l'on s'en tenait là. Le rythme et le phrasé permettent de le compléter.

Enfin, il ne suffit pas de donner uniquement des valeurs relatives à la durée des sons. Les indications de mouvements, *Andante, Allegro,* etc., en fixant leur valeur absolue, sont indispensables pour déterminer le véritable caractère d'un morceau, mais elles sont vagues et incertaines.

Chaque pièce musicale devrait toujours comporter le chiffre métronomique, plus une note en regard donnant l'unité de temps. Exemple : ♩ = 60. (Voir tableau p. 79.)

Le chiffre de dessous (dénominateur), indique la division de la ronde; celui de dessus (numérateur), le nombre de cette division contenu dans la mesure. Exemple : $\frac{12}{16}$, le chiffre 16 représente une double-croche; le chiffre 12 indique qu'il y a 12 doubles-croches dans la mesure.

Métronome (du grec, Métron, mesure; nomos, règle). — Petit appareil à pendule oscillant, dont la première idée est due à Winckel. La rapidité des battements est réglée par un poids mobile glissant le long d'une échelle graduée de telle sorte que, lorsque le poids est placé en face d'une division, le chiffre inscrit en regard indique le nombre des battements exécutés par le pendule pendant une minute. Un tel réglage est dû à Maëlzel; ce métronome, le seul utilisé aujourd'hui, est connu depuis 1816; d'autres essais avaient été faits avant Maëlzel par Loulié, Stokel, etc., sans résultat satisfaisant.

Du temps de Beethoven, la confusion existait encore entre les différents systèmes de réglage du métronome. (A consulter : H. Algin et Prieur, *Métronomie expérimentale,* 1895.)

TABLEAU DES MESURES LES PLUS USITÉES

Mesures à	2 temps	3 temps	4 temps	5 temps	7 temps
Mesures simples une ♩ pour 1 temps.	$\frac{2}{4}$	$\frac{3}{4}$	$\frac{4}{4}$ ou 𝄴	$\frac{5}{4}$	$\frac{7}{4}$
Simples et composées une ♩. pour 1 temps.	$\frac{6}{8}$	$\frac{9}{8}$	$\frac{12}{8}$	$\frac{15}{8}$	$\frac{21}{8}$
Doubles une 𝅗𝅥 pour 1 temps.	$\frac{2}{2}$ = 𝄵	$\frac{3}{2}$	$\frac{4}{2}$	$\frac{5}{2}$	$\frac{7}{2}$
Doubles et composées une 𝅗𝅥. pour 1 temps.	$\frac{6}{4}$	$\frac{9}{4}$	$\frac{12}{4}$	$\frac{15}{4}$	$\frac{21}{4}$
Brèves une ♪ pour 1 temps.	$\frac{2}{8}$	$\frac{3}{8}$	$\frac{4}{8}$	$\frac{5}{8}$	$\frac{7}{8}$
Brèves et composées une ♪. pour 1 temps.	$\frac{6}{16}$	$\frac{9}{16}$	$\frac{12}{16}$	$\frac{15}{16}$	$\frac{21}{16}$

Mezzo (ital.). — Demi-moyen ; *Mezzo forte,* mi-fort ; *Mezza voce,* mi-voix; *Mezzo piano* (*M. p.*), mi-piano.

Mode (latin, *Modus*). — Gamme, pris à tort par beaucoup comme synonyme de ton, désigne l'ordre des rapports d'une série de sons basés sur une fondamentale qui indique la nature de la gamme.

Vers les XVe et XVIe siècles, le mot mode (*Modus minoré, Modus majoré*) s'appliquait à des changements de valeurs de la maxime et de la longue. De nos jours, ce terme se rapporte dans la musique proprement dite (le plain-chant à part) aux échelles du Majeur et du Mineur, les tons obtenus par l'armature de la clef n'étant que des transpositions.

Moderato (ital.). — Modéré.

Modulation. — Passage d'un ton dans un autre de même mode ou de mode différent. Changement de tonalité.

Moll (all. Mineur; du latin *Molle,* doux). — Ce terme a dû être employé vers le Xe siècle pour désigner le *B* arrondi, (*B molle* = ♭). Il fut ensuite appliqué à l'hexacorde *fa-ré* avec le *si* ♭ et finalement au mode et à l'accord qui comportent une tierce mineure.

Molto (ital.). — Très, beaucoup. *Molto largo,* très lent. *Molto allegro,* très vite.

Monocorde. — Instrument connu depuis la plus haute antiquité et servant aux expériences acoustiques.

Muni d'une corde tendue au-dessus d'une caisse de résonance, son chevalet mobile se déplace pour produire les sons du grave à l'aigu. Par la suite, le monocorde devint le dicorde et le tricorde permettant la réalisation des accords. Enfin, ces transformations aboutirent au clavicorde, ancêtre du piano. (Voir ce mot.)

Monodie (grec : chant, solo). — C'est vers 1600, en Italie, que la monodie prit naissance sous la forme d'un chant solo avec accompagnement de basse chiffrée; se développa rapidement pour devenir plus artistique. Schubert et Schumann sont les prototypes les plus marqués dans cette forme musicale.

Le chant à une voix était beaucoup plus ancien, mais l'accompagnement se bornait à doubler la voix.

Mordant ou **Pincé.** — Ornement musical s'exécutant de deux manières. Le signe ✢ indique un battement simple sur la seconde inférieure.

Le signe ~ veut dire que le même battement doit se faire sur la seconde supérieure. Si le mordant est indiqué par un signe plus long (~~) le battement se double. Le *mordant* ou *pincé* fut interprété de diverses façons par quelques auteurs classiques; il ne semble pas avoir changé depuis Couperin; en tout cas, il ne prend jamais de valeur et doit toujours être précipité avec une légère différence dans les mouvements lents ou rapides.

Morendo (ital.). — En mourant, intensité de plus en plus diminuée, en retardant légèrement.

Mosso (ital.). — Agité, animé.

Moto, Motus (ital.). — Mouvement.

Musique. — Mot qui vient de Muses, déesses qui présidaient aux arts libéraux. La musique était représentée par Euterpe.

Elle est un art et une science. Art, elle est la manifestation du beau, par le moyen des sons; mais cette manifestation repose sur une science exacte, fondée sur l'ensemble des lois qui régissent les sons. Il existe dans l'ensemble des productions musicales des subdivisions plus ou moins déterminées, suivant les organes sonores qui entrent en jeu.

La musique est classée en Musique vocale, Musique instrumentale, Musique scénique, Musique religieuse, Musique descriptive, Musique pure, Musique de chambre. Cette dernière, qui nous occupe particulièrement, fut, à l'origine, tout l'opposé de la musique d'église; c'était la musique de cour ou profane. Aujourd'hui, son caractère est tout autre et entre dans le domaine de la musique pure. La musique de chambre ne comprend qu'un nombre restreint d'instruments

---

Pour garder la plénitude de sa gloire, il faut savoir s'arrêter à temps.

ayant une importance presque égale et sans doublure; les combinaisons instrumentales en sont très variées; les principales s'appellent : duo, trio, quatuor, quintette, sextuor, septuor, etc., pour instruments à archet ou à vent.

C'est vers le XVIIe siècle que le nom de musique de chambre fut adopté. A cette époque, la musique vocale en était l'élément principal, mais avec accompagnement d'instruments. Peu à peu, le quatuor à archet acquit son importance et se substitua à la musique vocale.

Pour faire un bon quartettiste, il est des aptitudes qui font parfois défaut aux grands virtuoses, parce que ceux-ci ont l'habitude de dominer dans les ensembles. Un quatuor possède toutes les qualités requises, si les instrumentistes sont d'égale force, si le contact existe depuis longtemps entre les artistes qui le composent, si tous relèvent d'une même école, avec, autant que possible, même jeu et abstraction complète de personnalité. Combien rarement ces conditions se trouvent réunies !!

N

Naturel. — Son non altéré.

Non (ital.). — Pas. *Non troppo, non tanto,* pas trop.

Notation. — Tout ce qui concerne le graphique des sons. La plus ancienne notation semble avoir employé les lettres alphabétiques, d'abord disposées sur une ou deux lignes, sorte de sténographie ou tachygraphie, auxquelles on ajouta peu à peu différents signes complémentaires qui ont formé la tablature. Cette notation spéciale existait encore pour les orgues et les luths, en Allemagne, vers le milieu du XVIIIe siècle, malgré l'existence de la portée de quatre lignes horizontales, due à Gui d'Arezzo (XIe siècle).

(Pour la notation primitive, consultez : *L'Harmonie au moyen âge,* de Coussemaker.)

La notation musicale comprend : les notes, toutes les indications qui doivent préciser et faciliter l'exécution, suivant l'interprétation voulue par l'auteur. Elle est aujourd'hui plus complète et plus exacte qu'autrefois; l'auteur ne laisse plus le doute sur la manière de transmettre son idée; tous les moyens possibles sont à sa disposition : le métronome règle le mouvements, des signes spéciaux bien déterminés indiquent les ornements, les coups d'archet, les doigtés, les nuances, jusqu'aux accents qui se multiplient au point d'encombrer la notation. Il n'en fut pas toujours ainsi : Bach n'a laissé aucun signe de mouvements et de nuances dans ses œuvres. Haydn, Mozart, dans leur notation des ornements, provoquent la gêne chez l'interprète.

Souhaitons que les auteurs et correcteurs apportent un grand soin au réglage des coups d'archet et doigtés, afin que le langage musical, par une notation précise, soit réellement universel. (Voir au mot Signe.)

Quant à la notation chiffrée destinée à remplacer les notes, les essais qui en ont été faits pour les écoles, resteront lettre morte; tout ingénieux que paraisse le système, il ne dispensera pas de connaître celui en vigueur depuis des siècles, d'autant plus que la notation chiffrée est impraticable pour un instrument tel que le piano.

A consulter : *Studien zur Geschichte der Notenschrift* (1878) et *Notenschrift und Notendruck*, Leipzig, Roeder (1897), par Hugo Riemann. — *Histoire de la notation musicale* (1881), de E. David et M. Lussy.

Nuances. — Les indications qui se rapportent à la dynamique (intensité sonore), s'appellent couramment nuances.

Les nuances admises d'une manière générale, sont : *Forte* (*f*), fort. — *Piano* (*P*), doux. — *Mezzo forte* (*MF*), mi-fort.

DEGRÉS INTERMÉDIAIRES : *Fortissimo (ff, fff)*, très fort. — *Pianissimo* (*pp, ppp*), très doux. — *Poco forte* (*pf*), intermédiaire de *p.* et *mf.* — *Mezzo piano* (*m. p.*), assez doux, entre *p.* et *m. p.* — *Sottovoce* (en un seul mot), voix douce. — *Mezzo voce* (mi-voix), *p.* — *Tutta la forza* ou *fortissimo pos-*

Ne poussez pas la perfection technique et la perfection esthétique jusqu'à la manie, la personnalité en souffrirait.

sibile, la plus grande force. — *Piano possibile,* extrême douceur.

Voir les mots : *Morendo, Perdendosi, Deluendo, Scemando, Estinto.*

Les accents sur une note ou accord isolé s'indiquent par *sf, sfz, sforzando* ou *forzato;* plus vigoureusement par *ffz.*

Les accents moins fort, par les signes ∧ >.

NUANCES PROGRESSIVES ET RÉGRESSIVES :

Crescendo Acrescendo Rinforzando	en augmentant <
Decrescendo Diminuendo	en diminuant >

O

Obligé. — Se dit, lorsque dans une œuvre un instrument remplit un rôle concertant et ne peut être supprimé sans que cette œuvre perde une partie de sa valeur. Ce terme a quelque peu vieilli, il est remplacé par le mot « concertant ».

Oblique. — Mouvement oblique, marche simultanée de deux parties dont l'une reste, ou à peu près, sur la même note, tandis que l'autre monte ou descend.

Octett (all.), **Ottetto** (ital.). — Composition pour huit instruments, formant un tout homogène et n'ayant rien de commun avec le double quatuor. Le nom d'**octuor** désigne un ensemble vocal.

Octo-basse. — Instrument à archet, donnant les sons les plus graves. Il en existe un spéciment fait par Vuillaume, peu pratique à cause de ses dimensions exagérées.

Ode (du grec odé : chant). — Ode symphonique, symphonie avec chœur.

Op. (abréviation de **opus,** latin). — Veut dire œuvre. Les auteurs ont l'habitude de numéroter leurs œuvres, afin de faire connaître leur date d'origine ou l'époque de leur publication.

Orchestre (du grec Orkheisthai, danser) qui a formé le mot italien **Orchestra** place de danse. — Du temps des Grecs, l'orchestre désignait la partie de la scène la plus rapprochée du public, le sens de ce mot a changé depuis longtemps, il désigne aujourd'hui un ensemble d'instrumentistes.

Primitivement, on plaçait les musiciens de l'orchestre dans les coulisses, afin de les soustraire aux yeux du public; Wagner s'est donc inspiré du passé lorsque, pour les mêmes raisons, il fit placer l'orchestre sous la scène du théâtre de Bayreuth.

L'orchestre moderne, tout en ayant fait des progrès prodigieux, n'est pas encore à son apogée. Il semble qu'il soit possible de réaliser dans chaque catégorie d'instruments un quatuor complet, comme cela a lieu pour les instruments à archet, afin d'obtenir les accords sur un même timbre. Le XVIe siècle créa la famille des violes, celle des flûtes, etc., avec la différence qu'à cette époque, ces groupes d'instruments se traitaient isolément, tandis qu'aujourd'hui ils forment un tout.

La profession de violoniste d'orchestre demande une grande habileté de lecture, de la sûreté et beaucoup de souplesse dans la mesure.

Il faut que l'élève qui se destine à devenir professionnel de l'orchestre, sache auparavant que l'étude du solfège est extrêmement importante, en raison des difficultés de toute nature dont est saturée la musique moderne.

Organographie (grec). — Science descriptive des instruments de musique.

Ornements. — Agréments, broderies, fioritures; groupes

Il ne faut aucun asservissement dans le travail, mais la régularité et la persévérance.

de notes isolées, indiqués soit en petits caractères, soit par le moyen de signes conventionnels qui contribuent à orner une mélodie.

A l'époque où la notation était très rudimentaire, les ornements n'étaient pas notés et ne se transmettaient que par tradition.

La plupart des instrumentistes qui ont commencé à jouer des solos, introduisaient toutes les fioritures que leur imagination créait; ces broderies variaient selon leur disposition du moment. Il est évident que (comme pour la réalisation de la basse chiffrée) l'introduction de ces ornements n'était pas toujours d'un goût très pur. Peu à peu, on créa des signes spéciaux, tels que : accents, pincés, flattés, balancés, mordants, trilles, petites notes barrées ou non barrées, etc.

Les règles qu'on a pu établir et que l'on maintient en partie, ne reposent pas sur des bases absolument solides; ni les auteurs, ni les correcteurs, ni les exécutants ne peuvent s'entendre sur la signification de certains ornements.

On a ajouté dans les œuvres de Corelli, des agréments que l'auteur avait l'habitude d'exécuter lui-même dans les concerts, sans qu'il les ait notés.

Bach préférait noter ses ornements en valeurs. Nos contemporains suivent cette voie, rien de plus logique. A part le trille, tout devrait s'écrire en valeurs strictes.

L'ornement prend une allure proportionnée aux mouvements.

Ossia (ital. : ou). — S'il y a deux notations superposées, le mot *ossia* veut dire de choisir l'une ou l'autre.

Ottava alta (ital). — Lire une octave plus haut (8^{A}).

Ottava bassa (ital.). — Une octave plus bas (8^{B}).

Ouïes (voir FF.). — Ouverture pratiquée sur la table d'harmonie des instruments à archet, servant à mettre en communication directe l'air intérieur de la caisse sonore avec l'air extérieur et à intercepter les fibres du bois dans le sens de la longueur pour leur donner plus d'élasticité et pour empêcher la table de vibrer dans deux sens opposés. Les ouïes en forme d'*ff* remontent à l'an 1500 environ. Précédemment, elles avaient la forme d'un croissant.

Outils. — Les outils spéciaux, servant à la construction du violon sont :

1° Petits rabots à dents, à semelle demi-ronde, de différentes grandeurs, pour façonner les voûtes des tables.

2° Rabot à dresser la touche.

3° Canif à lame courte effilée.

4° Racloirs légèrement arrondis, pour finir le travail des rabots.

5° Compas d'épaisseur et autres.

6° Fer à plier les éclisses.

7° Happes, pour fixer le talon du manche dans la caisse.

8° 18 vis en bois, pour coller les tables.

9° Pinces à coller la barre d'harmonie.

10° Pincettes ou béquettes, pour coller les contre-éclisses.

11° Lousse ou louche, servant à faire les trous coniques pour fixer les chevilles et le bouton.

12° Traçoir, instrument à faire l'entaille des filets.

13° Gouges, servant à évider les tables.

14° Pointe à placer les âmes.

15° Les moules pour l'ajustage des éclisses.

16° Les modèles, limes, rapes et autres outils d'ébéniste, qui sont encore utiles pour dégrossir les bois bruts.

P

Partimento (ital.). Synonyme de *Continuo*. Basse chiffrée.

Partition. — Notation sur la même feuille, d'un ensemble vocal ou instrumental dont les parties sont écrites sur des lignes séparées et superposées.

Les barres de mesure traversent toutes les portées de chaque groupe, de manière à ce que tous les sons qui doivent résonner simultanément, se trouvent notés directement les uns au dessus des autres. Les plus anciennes partitions ne remontent pas au-delà du XVI[e] siècle.

La musique de chambre ennoblit et mûrit l'artiste.

ORDRE DES INSTRUMENTS DANS UNE PARTITION

BOIS . . . .
- Petites flûtes.
- Grandes flûtes.
- Hautbois.
- Cor anglais.
- Clarinettes.
- Clarinette basse.
- Bassons.
- Contre-basson.

CUIVRE . . . . . .
- Cors.
- Trompettes.
- Trombones.
- Tubas.

PERCUSSION . . .
- Timbales.
- Triangle et cimbales.
- Tambour et grosse caisse.

Ici se place tout instrument jouant en soliste et accompagné par l'orchestre

QUATUOR ARCHET ET VOCAL
- Violon solo.
- 1ers violons.
- 2^{ds} violons.
- Altos.
- Chant solo.
  - Voix de femme
    - Soprano.
    - Mezzo soprano.
    - Contralto.
  - Voix d'homme
    - Ténor.
    - Baryton.
    - Basse.
- Chœurs.
- Violoncelles.
- Contre-basses.

Orgue, piano, harpe.

Passione (ital.). — **Con passione. Appassionato.** Avec passion.

Patetico (ital.). — Pathétique. Dramatique. Exécution vigoureuse.

Pause. — Silence dont la valeur correspond à la ronde ou à une mesure entière, que cette mesure soit à 2, 3, 4 ou 5 temps. (Voir Grande pause.) La demi-pause a une valeur de deux temps, quelle que soit la mesure.

Pédale. — Nom donné, en théorie d'harmonie, à la tenue d'un son de la basse, pendant que des accords variés évoluent au-dessus. La pédale peut aussi se trouver dans une partie intermédiaire ou supérieure.

Perdendosi (ital.). — En se perdant.

Perpetuum mobile (ital.). — Toujours en mouvement. Nom donné à certains morceaux qui, depuis le commencement jusqu'à la fin, n'emploient qu'une seule valeur rapide.

Pesante (ital.). — Lourd, pesant.

Phrase. — Délimitation plus ou moins complète des pensées musicales. On donne le nom de phrase à un motif, à un groupe ou à une demi-période. Cette délimitation s'obtient dans l'exécution par l'expression, et dans la notation par des signes spéciaux.

Piacere, A piacere, A piacimento, A bene placito (ital.). — A volonté.

Piacevole (ital.). — Charmant, gracieux.

Piangendo, Piacevole, Piacevolemente (ital.). — Plaintif.

Piano (ital.) P. Doux. faible. — Instrument à cordes frappées et à clavier.

Etant intimement lié à la famille du quatuor à cordes, le piano est appelé à être joué par les violonistes professionnels en raison des grandes ressources qu'il offre au point

---

N'exécutez en public que des œuvres dont la difficulté est au-dessous de vos moyens.

de vue harmonique; cet exposé a donc sa place dans cet ouvrage.

L'histoire du piano semble au premier abord assez compliquée si on veut remonter à ses premières origines; elle est peu étendue si on ne dépasse pas l'époque de l'invention de la corde frappée par le marteau.

La tradition fait remonter l'origine du piano au monocorde, instrument en usage dans l'antiquité pour la fixation des rapports mathématiques des sons.

Aristide Quintilien (IIe siècle) parle d'un instrument plus perfectionné, l'Hélicon, tendu de 4 cordes et servant à établir la consonance des intervalles.

L'orgue est le plus ancien instrument pourvu d'un clavier. Vers les VIIIe et IXe siècles, l'orgue commençait à pénétrer dans les couvents; c'est à cette époque que l'idée du clavier adapté aux cordes, fut réalisée par un système qui consiste à établir différents chevalets disposés à intervalles fixes et mus chacun isolément par une touche dont l'enfoncement avait pour effet de ne laisser vibrer qu'une partie de la corde tendue, comme cela se pratique sur le violon lorsqu'on place le doigt sur la corde. Les cordes de ces instruments étaient mises en vibration par frottement ou pincées par le doigt, tel fut l'organistrum, sorte de vièle à roue munie d'un clavier (Xe-XIIe siècle). Nous en parlons uniquement pour mentionner le premier emploi du clavier. Il faut arriver au XIVe siècle pour trouver l'adaptation du clavier au Psaltérion, sorte de petite harpe triangulaire connue des hébreux. Ainsi transformé, le Psaltérion devint le « Clavicorde ». Au XVIe siècle, le clavicorde possédait encore beaucoup moins de cordes que de touches; mais, bien auparavant, les facteurs avaient déjà adopté la double et la triple corde pour chaque son. C'est à ce moment que les chevalets de bois primitifs de l'organistrum et du monocorde se transformèrent en languettes de métal ou bec de plume (tangentes) dont la fonction ne consistait pas seulement à mettre la corde en vibration, mais aussi à la division de la corde. Dans les premiers instruments, la touche établissait la division de la corde, la mise en vibration était obtenue soit par le doigt, soit par le plectre. Les cordes du clavicorde étaient tendues horizontalement, comme dans les pianos à queue actuels.

Il est probable que ces instruments de début ne dépassaient guère deux ou trois octaves, leurs dimensions restreintes permettaient de les placer sur une table, d'où leur nom d' « échiquier ». G. de Machault (XIVe siècle) décrit un instrument à cordes dans le genre de l'orgue appelé « Echiquier d'Angleterre ». La première littérature notable du piano se forma en Angleterre; il est probable que c'est dans ce pays que s'est développée tout d'abord la construction du piano.

Le XVIIe siècle vit apparaître le « Clavicembalo »; sa particularité est que chaque touche correspond à une seule note; les chevalets de division sont donc supprimés. Ces instruments ne tardèrent pas à être pourvus de plusieurs cordes, afin de renforcer le son; ces cordes étaient accordées à l'unisson ou, selon Prétorius (1618), d'après le même système que le jeu de mutation de l'orgue.

Le Clavicembalo exigeait forcément un toucher tout spécial, les languettes de métal du Clavicorde ayant été changées pour des bâtons en bois munis d'un fragment pointu de plumes de corbeau, appelés « Sautereaux ». Le Clavicorde et le Clavicembalo restèrent en usage jusqu'au moment où le piano à marteaux prit définitivent leur place, fin du XVIIIe et commencement du XIXe siècle.

Au XVIe siècle, ces instruments avaient pris peu à peu de plus grandes proportions; le clavicorde de forme rectangulaire étant monté sur pieds, ce dernier instrument fut préféré à tout autre dans le Nord, pour l'étude et l'enseignement, parce qu'il possédait certaines nuances de sonorité qu'on ne pouvait obtenir du Clavicembalo, dont les sons étaient brefs et secs. Un effet réalisable sur le Clavicorde seulement, était le « balancement », procédé analogue au vibrato des instruments à cordes frottées. Un petit mouvement imprimé à la touche par le balancement du doigt transmettait un va et vient à la « tangente » (languette de métal ou de plume) qui produisait un léger frottement sur la corde, d'où le vibrato, qu'il ne faut pas confondre avec le trémolo.

Les plus belles paroles n'expriment pas ce que le violon dit à l'âme.

Quant au Clavicembalo, il prit des développements plus variés : très répandus vers le XVII[e] siècle, les petits modèles carrés en forme de table s'appelaient « épinette » ou « Virginal ». Ce dernier, de dimension réduite, devait donner des sons peu graves étant accordé une octave au-dessus des autres modèles. Le mot « épinette » correspond à Spineta; d'après Bianchi (1608), ce nom proviendrait d'un facteur d'instruments (Jos. Spinetus, Venise, 1503.)

Les grands instruments ayant la forme triangle-rectangle, se rapprochant de nos pianos à queue, prirent le nom de « Clavecins », corruption de clavicembalo, par allusion à l'étendue de l'instrument augmenté vers le grave. Notre piano droit, dont le premier spécimen fut inventé par le prêtre Don del Mela (1739), de Gagliano (Toscane), avait aussi un ancêtre, le « Clavicytérium (XVI[e] siècle), sorte de clavecin dont les cordes en boyau étaient tendues sur un cadre vertical placé dans une caisse triangulaire se dressant derrière le clavier. Certains clavicordes avaient déjà adopté cette disposition. Le Clavicytérium resta en usage jusque dans les premières années du XVII[e] siècle.

Le piano Girafe, assez répandu jusqu'au début du XIX[e] siècle, avait une forme analogue au clavicytérium.

Entre-temps, vers la fin du XVI[e] siècle, on fit de nombreuses tentatives pour ajouter des touches et des cordes, afin d'établir les différences entre le *sol* ♯ et le *la* ♭, le *ré* ♭ et le *do* ♯, etc., mais ces essais furent particuliers; on ne tarda pas à se contenter du tempérament, c'est-à-dire de l'échelle chromatique immuable.

Parlons seulement pour mémoire des inventions originales et sans intérêt pratique qui n'eurent jamais qu'une vogue éphémère, tels que le piano à archet, le clavecin luth, le clavecin théorbe, le clavecin à doubles claviers pouvant indifféremment s'accoupler ou se séparer, et bien d'autres systèmes dus en grande partie à la fantaisie.

La période la plus brillante du piano date de l'introduction du marteau. Ce système s'appelait au début « pianoforte » ou « fortepiano », cette dénomination suffit à indiquer que l'instrument donnait des sons forts et doux. On avait toujours déploré l'insuffisance de sonorité et l'impossibilité d'établir des nuances dans les instruments à plumes (da penna », comme disent les Italiens) dont le son, incisif,

d'une intensité uniforme, pouvait suffire aux chefs d'orchestre, mais devenait inférieur pour accompagner les soli. Notons, en passant, que les chefs d'orchestre d'alors ne battaient pas la mesure, mais dirigeaient en frappant les harmonies au clavecin et accompagnaient seulement les récitatifs d'après la basse chiffrée, d'où leur nom de *Maestro del Cembalo.*

Après bien des discussions pour connaître le véritable inventeur du système à marteau, discussions qu'on s'explique d'ailleurs, puisque tous les essais dans ce genre ont été faits simultanément, il reste à peu près certain que c'est à Bartolomeo Cristofori, facteur d'instruments à Florence (1711), que revient l'honneur de l'initiative. Ces premiers pianos comptaient déjà des petits marteaux montés sur une baguette de bois spécial, un échappement à ressort destiné à renvoyer le marteau en arrière aussitôt la corde frappée, l'attrape-marteau (cordon de soie entrelacé) et, plus tard, la lame de bois feutrée encore en usage aujourd'hui; enfin, un étouffoir spécial pour chaque touche.

En outre de quelques améliorations apportées par les Allemands, les Anglais perfectionnèrent le système Cristofori, qui s'est appelé « Mécanique à l'anglaise ».

L'innovation la plus importante fut réalisée par Erard Sébastien (1823), facteur à Paris. Son système permet la répétition rapide d'une même note, sans laisser revenir la touche jusqu'à son point de départ (double échappement).

Aujourd'hui, les modèles les plus parfaits sont ceux de Erard et Pleyel à Paris, de Steinway en Amérique, de Bechstein en Allemagne. L'étendue des pianos modernes comporte jusqu'à 7 octaves et même 7 1/2; certains pianos de concert donnent l'*ut* 7 (8276 vibrations simples). En résumé, le piano possède l'échelle des notes de tous les instruments, depuis les sons graves de la contrebasse jusqu'aux notes les plus aiguës de la petite flûte. On a construit des pianos munis d'un clavier pédalier.

Nous résumerons le caractère du piano par l'appréciation de Lavignac dans son livre : *La Musique et les Musiciens.* « N'ayant qu'un seul timbre, il est noir. La musique du piano

---

L'idée est une étincelle volée à l'infini. (Beethoven.)

est donc du blanc et du noir, comme le dessin au crayon, le fusain, la gravure; mais, dans des mains habiles, il donne l'illusion des timbres. C'est l'instrument par excellence de la transcription. »

On lui confie la traduction de belles pensées pour l'orchestre; cependant Beethoven lui a conféré un rôle plus noble et les œuvres pour piano de ce puissant génie, exécutées sur un beau modèle de concert procurent une jouissance véritablement artistique.

Il reste au piano une place à conquérir, c'est sa part à l'orchestre. Par son extrême facilité d'exécution dans la difficulté, son timbre spécial, aucun instrument ne lui est comparable. On ne s'explique pas pourquoi les auteurs, à quelques exceptions près, n'en tirent pas profit; il y a cependant de bons exemples à suivre : Berlioz dans « Lélio », Saint-Saëns dans sa symphonie, Vincent d'Indy dans le « Chant de la Cloche », etc.

Le piano est aujourd'hui le plus répandu de tous les instruments, celui qui rend le plus de services aux compositeurs, celui pour lequel on a le plus écrit.

Pianissimo (ital.) — P.P., très doux.

Picchiettato (ital.) — Frappé, piqué.

Pincé. — Synonyme de mordant.

Piu (ital.). — Plus, davantage.

Pizzicato (ital.). — Pincé, veut dire la mise en vibration de la corde généralement par l'index de la main droite. Le pizzicato, qui doit se faire par un doigt de la main gauche, est indiqué par une croix placée au-dessus de la note.

Il est important de savoir où pincer la corde. Le son n'étant pas produit par un frottement continu, mais bien au contraire par un choc net, il faut, autant que possible, pincer la corde près du centre du ventre de vibration, c'est-à-dire à son milieu qui se trouve entre le chevalet et le sillet; on doit considérer le doigt appuyé comme faisant fonction de sillet. La corde se lance de façon à provoquer la vibration dans le sens horizontal, le sens vertical risquant de la faire cingler sur la touche. Quant au *pizzicati* de la main gauche, ils sont moins bons pour la raison que, la

corde étant pincée trop près du nœud de vibration, le son en est plus aigre.

Placido (ital.). — Tranquille.

Plectre. — Petite lamelle en écaille, celluloïde, métal ou écorce qui frôle la corde pour produire le **trémolo** ou le détaché sur les instruments à cordes pincées, tels que la mandoline.

Le plectre est plus connu sons le nom de « médiator ».

Pochette. — Petit violon ayant la caisse sonore très étroite, pouvant se loger dans une poche de vêtement, d'où lui vient son nom. Cet instrument, d'aucune ressource artistique, avait autrefois son utilité auprès des maîtres à danser dont la profession était très en honneur vers les XVIIe et XVIIIe siècles.

Poco (ital.). — Un peu; **Poco à poco,** peu à peu.

Un pochettino (ital.). — Fort peu.

Poi (ital.). — Puis, ensuite.

Point. — Le point placé *après* la note, augmente sa valeur de la moitié; un second point l'augmente encore de la moitié du premier point.

Le point *sur* la note indique le coup d'archet sautillé. Une liaison au-dessus des points indique le *staccato*.

Aux environs de l'an 1600, avant l'adoption définitive de la barre de mesure, le point avait pour fonction de marquer un arrêt dans la phrase musicale.

Pointe. — Extrémité de l'archet, par opposition au talon. Lorsque l'archet arrive vers la pointe, il faut une pression plus forte qu'au talon où la main doit supporter en grande partie le poids de la baguette. Ce mouvement doit équilibrer les sons filés à tension égale.

Polacca (ital.). — Polonaise ou mouvement de Polonaise.

Il faut aimer l'œuvre qu'on interprète pour la faire vivre.

Polonaise. — Danse à trois temps, mouvement modéré. La Polonaise, dont le rythme est celui d'une danse, était autrefois une marche triomphale qui accompagnait les somptueux cortèges des rois de Pologne.

Polyphonie (formé de deux mots grecs : plusieurs voix). Opposé de *Homophonie.* (Voir ce mot.) Une pièce musicale polyphonique comprend un ensemble de parties indépendantes, traitées mélodiquement dans le style du contrepoint ou à la manière concertante.

Pomposo (ital.). — Superbe, avec pompe. Bach créa sous le titre de *Viola pomposo,* un instrument intermédiaire entre l'alto et le violoncelle, possédant les quatre cordes de celui-ci plus le *mi* octave basse de la chanterelle du violon, ce qui portait le nombre des cordes à cinq. Cet instrument avait pour but de faciliter le jeu de l'exécutant; bientôt il tomba dans l'oubli, par suite de l'habileté à laquelle sont rapidement arrivés les violoncellistes.

Ponticello (ital.). — Chevalet. *Sul Ponticello,* veut dire jouer près du chevalet, pour obtenir un son plus sec, métallique, serré. *Sul Ponticello* est l'opposé de *Sul Tasso,* sur la touche.

Portamento (ital.). — Port de voix. (Voir Glissando.)

Portée. — Ensemble des cinq lignes parallèles servant à la notation musicale. L'usage de la portée actuelle nous vient de Gui d'Arezzo.

Primitivement, la notation s'est faite par des syllabes disposées entre des lignes horizontales dont on attribue l'invention à Hucbald, moine qui vivait au IXᵉ siècle, à Tournay.

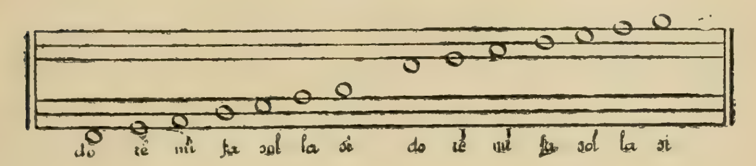
Le plain-chant a continué d'être noté sur quatre lignes.

On reproche avec raison à la portée à cinq lignes, de ne pas présenter les mêmes notes dans des octaves différentes, à des positions semblables.
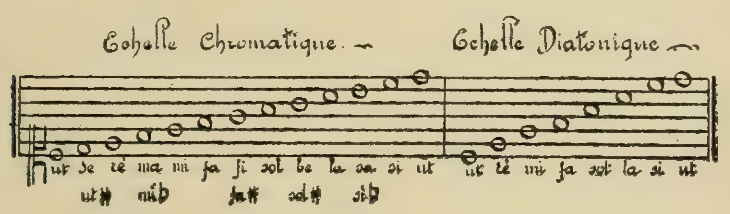
Cette observation nous engage à citer à titre documentaire les avantages qu'aurait la portée à six lignes; malheureusement, elle est impossible à mettre en usage, puisqu'il

faudrait à plusieurs générations l'étude de deux systèmes, étant donnée la quantité incalculable de musique imprimée sur cinq lignes.

EXEMPLE



A titre de curiosité, signalons la portée à sept lignes (dictionnaire Diderot). Sa particularité consiste en ce qu'elle supprime l'altération, mais l'œil ne perçoit pas exactement et rapidement la position des notes sur les sept lignes.



Position. — Nom technique indiquant la place exacte de la main gauche sur le violon. Il y a sept positions usuelles, indispensables à connaître. Les violonistes ont végété longtemps sur les premières positions. Au temps de Lulli, l'expression *Gare l'ut* dont on se servait pour faire remarquer la difficulté qu'éprouvaient les violonistes, lorsqu'ils s'efforçaient d'atteindre l'*ut* par extension de la première position, montre combien à cette époque, du moins en France, la technique de la main gauche était faible. Cependant la musique de Corelli, XVIIe siècle, prouve qu'en Italie les progrès étaient rapides.

Poussé. — Indication du coup d'archet. Partir de la

Cherchez les occasions d'entendre,
il y a toujours à apprendre.

direction de la pointe en allant vers le talon. Le poussé peut se prendre à la pointe ou à toute autre partie de l'archet. Lorsque la note poussée est très courte, et qu'elle doit s'exécuter vers le talon, il serait alors préférable de l'indiquer par le même signe barré. (Voir au mot **Coup d'archet.**)

Precipitando (ital.). — Précipité. Synonyme de **Accelerando.**

Preghiera (ital.). — Prière.

Prélude. — Préfixe pré (avant) latin ludus (jeu). — Essai pour s'assurer de l'accord d'un instrument. Début d'un morceau avant d'aborder le sujet plus important. Improvisation musicale. — **Interlude** (entre). **Postlude** (après).

Presto (ital.). — Rapidement.

Prestissimo (ital.). — Très rapide.

Prima vista (ital.). — Déchiffrer. A première vue. (Lecture.)

Professeur de violon. — Qui enseigne l'art de jouer du violon. Le professorat est une fonction qui nécessite beaucoup de science, en quelque spécialité que ce soit. C'est pourquoi il est indispensable au professeur de violon de connaître parfaitement tout ce qui se rapporte à son instrument et à la science musicale : outre la technique de la main gauche et de l'archet, les principes d'une bonne tenue, les règles de l'harmonie, l'histoire de son art, il lui faut aussi, avec le talent qui lui permettra d'enseigner par l'exemple, un ensemble de qualités qui se trouvent rarement réunies : une instruction générale suffisante, du jugement, de l'expérience, du tact et de l'éducation.

Autrefois, pour enseigner, les corporations exigeaient un brevet; aujourd'hui, le dernier des ménétriers s'octroie le droit de professer et de se considérer l'égal des maîtres de l'art. Comment s'étonner de l'atrophie du sens musical dans les masses populaires? Et que peuvent enseigner de tels professeurs, quand on voit sortir des conservatoires des virtuoses accomplis n'ayant pas encore eux-mêmes acquis l'expérience nécessaire.

Le rôle du professeur ne doit pas se limiter exclusivement

dans la technique de l'instrument. Aucun artiste n'a jamais captivé le public, s'il n'a su s'identifier avec l'auteur dont il exécute l'œuvre.

On excusera chez un professeur quelques imperfections de détails dans la virtuosité, s'il réussit à faire passer dans l'esprit de ses élèves l'âme d'un Beethoven ou d'un Mozart.

Un débutant dans le professorat ne doit pas arrêter définitivement un plan d'étude destiné à l'enseignement.

Les idées changent à mesure que le progrès s'accomplit. L'art évolue sans cesse; il faut le suivre dans ses manifestations; c'est ainsi que la plupart des ouvrages pédagogiques doivent être revisés, augmentés à mesure que se développe la technique moderne.

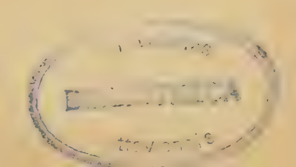
Q

Quart de ton. — Au moyen-âge, le quart de ton fut mis en usage, il n'eut pas de succès. Il a été, et reste impraticable au point de vue harmonique selon notre système musical. L'oreille n'est pas encore préparée à le supporter.

La musique moderne avec ses audaces harmoniques, semble nous conduire vers une conception que l'avenir laisse entrevoir, avec la possibilité d'enrichir d'accords nouveaux la science harmonique, par la subdivision des intervalles ou rapports des sons plus petits que ceux de notre système actuel.

Aujourd'hui, on se permet de juxtaposer sur une gamme en *ut* une autre gamme en *ré* ♭, les deux s'exécutant simultanément. Après une telle hardiesse, n'est-il pas permis de tout oser? Il faut convenir que ce procédé a été employé

Le mérite est rarement inconscient.

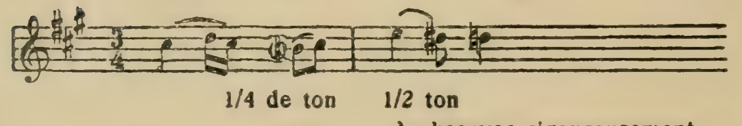


avec un esprit d'à propos dans un passage rapide, et pour renforcer un épisode à effet saisissant très caractéristique. Sans aborder un tel sujet, encore trop brûlant pour les temps présents, ce que nous désignons sous le mot « quart de ton » peut être admis dans un sens plus large, mais au point de vue mélodique seulement.

Le violon, la voix, instruments non chromatiques, sont les seuls capables de faire fléchir ou de déplacer les sons sans limite absolue; c'est une des causes de leur puissance d'expression que ne possède aucun instrument chromatique; cette faculté leur permet d'aller légèrement à côté du son mathématique selon le caractère de la phrase qui se présente.

Le « quart de ton » est donc admissible dans certains cas et n'implique aucun changement harmonique, puisque nous le considérons comme note de passage.

EXEMPLE DU QUART DE TON MELODIQUE



1/4 de ton 1/2 ton
à observer rigoureusement

Un violoniste fera rarement un demi-ton complet entre *do* ♯ et *si* ♯ de l'exemple susmentionné.

Exécutez le même passage sur le piano, vous sentirez la distance froide que le violoniste évitera instinctivement en établissant un intervalle de deux à trois commas et non de quatre commas et demi, proportion moyenne du demi-ton.

Quartolet. — Se dit d'une figure de quatre notes dont la valeur est équivalente à 6 notes de même figure. Exemple : lorsque, dans une mesure à $\frac{6}{8}$ on introduit 4 notes pour un temps, ces notes doivent être des doubles croches. Le quartolet est la contre-partie du sextolet, de même que le duolet est la contre-partie du triolet.

Quasi (ital.). — Presque.

Quatuor (ital.). — Composition pour quatre instruments ou quatre voix. Le mot quatuor est souvent employé comme synonyme de musique de chambre. (Voir ce mot.)

Le quatuor à cordes résume l'ensemble le plus parfait, en tant que musique pure. Son importance ne remonte guère au delà du XVIIIe siècle.

Quieto (ital.). — Tranquillement.

Quintette (all.). — On dit Quintetti, et dans ce cas, il est le pluriel du mot italien Quintetto. Morceau de musique écrit pour cinq instruments.

Quintolet. — Groupe de cinq notes équivalent à 4 ou 6 de même valeur. A partir du quintolet, on surmonte le groupe d'un chiffre indicateur.

R

Rallentando (ital.). — En ralentissant.

Rastral (du latin *Rastrum*, Harpe). — Petit outil servant à tracer simultanément les cinq lignes de la portée.

Ravanastron. — Instrument à archet, d'origine hindoue, qu'on suppose être le plus ancien instrument à cordes frottées.

D'après la légende, le Ravanastron devait son nom à Ravano, célèbre géant hindou à dix têtes, qui aurait existé environ cinq mille ans avant l'ère chrétienne. L'époque précitée semble invraisemblable, car on ne peut supposer que l'emploi de l'archet ait pu rester ignoré pendant plusieurs

---

Etudier sans attention, c'est travailler ses défauts.

milliers d'années par les peuples voisins de l'Inde avec laquelle ils ont toujours été en communication constante.

Rebec. — Instrument à archet. (Ital. : *Rebeca, Rubeca, Ribela;* espagnol : *Rabe, Rabel;* arabe : *Rabab, Erbeb.*)

Celui des instruments de la famille des vièles qui a été le plus longtemps en usage. Il fut le premier qu'on jouait à l'épaule ; la plus ancienne forme connue remonte au IXe siècle.

Au XVIIIe siècle, lorsque le violon eut conquis son titre de roi des instruments, le rébec était encore joué dans les cabarets par les ménétriers. Il finit par être si peu considéré qu'en 1628, 1644, 1741, parurent des ordonnances interdisant aux joueurs de violons, basses et autres instruments semblables, de se faire entendre dans les cabarets et mauvais lieux, *ains seulement le rebec* (mais seulement le rebec).

Recital (anglais). — Nom donné à une audition musicale dans laquelle un seul artiste fait entendre une série d'œuvres écrites spécialement pour son instrument. Le violoniste qui donne un récital, se fait parfois accompagner par l'orchestre. Dans un autre sens, concert composé d'œuvres d'un même auteur.

On attribue à Liszt l'introduction de ce mot vers 1840, appliqué à certains concerts où il se faisait entendre seul pendant toute une séance.

Religioso (ital.). — Religieusement.

Résolution. — Dénomination technique de l'enchaînement d'un accord dissonant sur un accord consonant.

Rhapsodie ou **Rapsodie** (du grec Raptein : coudre, ode, chant). — Fantaisie instrumentale basée sur le développement d'airs populaires.

Dans l'antiquité, les Grecs donnaient le nom de rhapsodie à des fragments de poèmes épiques que les rapsodes chantaient en s'accompagnant sur un instrument à cordes.

Rigoroso (ital.). — Rigoureusement en mesure.

Rigodon ou **Rigaudon.** — Ancienne danse provençale, mesure brève à trois temps.

Rilasciando (ital.). — En relâchant le mouvement.

Rinforzando (ital.). — En renforçant.

Ripieno (ital.). — Plein synonyme de *Tutti*. Opposé à *Solo.*

Risentito (ital.). — Bien senti, avec chaleur.

Risoluto (ital.). — Décidé, résolu.

Risvegliato (ital.). — Eveillé, enjoué.

Ritardendo (ital.). **Ritenuto.** — En retenant le mouvement.

Ritournelle. — Retour. Nom donné au prélude, interlude ou postlude dans les compositions vocales, et souvent dans les *tutti* de concert.

Romance. — Dérivé de roman, poème en langue romane. La romance vocale est un simple chant d'amour. La romance instrumentale est de forme libre. L'élément mélodique pur y doit avoir la prépondérance.

Romantisme. — Est par opposition au classique, la recherche du nouveau, de l'imprévu et de l'expression du sentiment produits sous l'empire de l'imagination.

Le romantisme laisse libre cours à l'imagination sans s'astreindre aux formes, lois et conventions qui font l'austérité des œuvres classiques. La course vers l'inconnu, le fantastique, l'enthousiasme, la passion caractérisent le romantisme.

Le romantisme nous a valu nombre de grands maîtres qui ont enrichi de leurs conceptions l'art musical.

Parmi les romantiques qui ont eu la plus grande influence, citons : Schumann, Berlioz, Liszt, Wagner, Chopin, César Franck, etc.

Rondo (ital.). — Ronde chantée à son origine. La forme du *Rondo* instrumental est de caractère joyeux; il demande une exécution fine et spirituelle.

Un violon qu'on aime ne se prête pas.

Rote. — Instrument à cordes frottées, du XII[e] siècle. Il est probable que ce nom est une corruption de chrotta. La rote était plus grande que les vièles; elle avait le fond plat, des éclisses, et se jouait appuyée sur la jambe ou à la manière du violoncelle. C'est sur la rote que se sont pratiquées les premières échancrures pour faciliter le jeu de l'archet. Ce dernier, très long, se tenait à la Dragonetti, c'est-à-dire que les doigts se plaçaient sous la hausse et le pouce sur la baguette.

Rebebe. — Instrument à archet qui n'avait que deux cordes, souvent confondu avec le rebec et la gigue, par les musicographes.

Rythme. — Le rythme est un effet artistique résultant des rapports établis entre les durées relatives des sons. Le rythme ne doit pas être confondu avec la métrique, mais il n'est pas sans corrélation avec elle; il en dérive directement, c'est le système de la durée des sons.

Le rythme voulu est du domaine de la mesure et de la nuance indiquée par l'auteur.

Le rythme esthétique est le souffle de l'artiste, la nuance imperceptible qui anime la pensée, le raffinement dans le jeu. Le rythme doit exister sans qu'il paraisse s'imposer.

La théorie du rythme peut encore s'exprimer ainsi : la précipitation des notes brèves répétées, exprime l'agitation, l'instabilité. La succession des notes longues donne une impression de solennité, de noblesse ou de lassitude.

S

S. — Abréviation du mot italien *Segno,* signe (𝄋).
La lettre *S* ajoutée à certains mots italiens : Forzato, *Sforzato;* Morendo, *Smorendo;* Largando, *Slargando,* etc., en change peu la signification.

Saltarelle. — Danse italienne d'un mouvement rapide et d'allure sautillante. Son rythme est identique à celui de la *Tarentelle;* sa mesure est à $\frac{6}{8}$ ou $\frac{3}{8}$.

Saltato. — Dansé. Indication spéciale pour les instruments à archets. Synonyme de Sautillé.

Sarabande. — Danse d'origine espagnole. Sa mesure, d'allure noble, est ternaire. La sarabande comporte beaucoup d'ornements et peu de notes de courte durée. Dans l'ancienne *Suite,* elle se trouve généralement entre la *Courante* et la *Gigue.*

Sattel (all.). — Indication spéciale aux violoncellistes, signifie faire usage du pouce dans les positions. *Sattel machen* veut dire démancher.

Sautillé. — Coup d'archet qui s'exécute par le rebondissement de la baguette et qui doit être court et net. Il s'obtient par une grande souplesse du poignet, de préférence dans le milieu de l'archet, en se rapprochant du talon à mesure qu'on doit le ralentir, et en se dirigeant au contraire vers la pointe lorsque le mouvement devient très précipité.

Schemando (ital.). — En disparaissant.

Scherzando (ital.). **Scherzoso.** — En plaisantant, en badinant.

L'harmonie dans les proportions est la source de toute beauté.

Scherzo (ital.). — Plaisanterie, badinage; on l'exécute dans un mouvement rapide et agité. Ce morceau demande une grande délicatesse d'interprétation. L'harmonie et le rythme en sont pleins de finesse.

Schietto (ital.). — Simple, naturel.

Schisma (grec). — Nom donné à la plus petite valeur dont il soit tenu compte au point de vue acoustique; elle est imperceptible à l'oreille.

Schleifer (all.). — Coulé.

Sciolto (ital.). — Exécution d'allure libre.

Scordatura. — « Accord différent. » Déplacement de l'accord normal d'un instrument à cordes, en vue d'obtenir certains effets.

On connaît des œuvres de Paganini, Locatelli, Bider, Nardini, Vieuxtemps, dont l'exécution demande une « scordatura » déterminée. Il en est de même dans le quatuor de Schumann pour la partie de violoncelle, et dans la *Danse Macabre* de Saint-Saëns pour la partie de violon solo.

Segue (ital.). **Sequente** ou **Seguente.** — Suivez ou cela suit. Terme qui dispense de reproduire pour une longue période, des indications identiques; c'est une simplification d'annotation employée surtout pour les coups d'archet dans les études.

Sempre (ital.). — Toujours, d'une façon continue.

Simplia (ital.). — Simplement.

Sensible. — La note qui précède la tonique. Note qui en appelle une autre comme conclusion dans le mouvement ascendant.

Sentimento (ital.). — Sentiment.

Senza (ital.). — Sans. *Senza passione,* sans passion; *senza replica,* sans répétitions.

Septette, de l'italien *Septetto.* Composition pour sept instruments.

Septuor (latin). — Composition à sept parties vocales ou instrumentales.

Sérénade (ital. *Serenata*). — Musique du soir.

La sérénade instrumentale a acquis plus d'importance que la sérénade vocale, si l'on ne tient compte que de la signification étymologique du mot.

Dans l'ancienne sérénade, les instruments étaient concertants. Actuellement, la sérénade comporte plus de parties de temps différents que la Sonate et la Symphonie; la facture en est aussi plus libre.

Sextette. — Composition pour six instruments; sextuor pour six parties vocales.

Sextolet. — Groupe de six notes de même valeur qu'un groupe de quatre de même espèce.

Sforzato (ital.). (Abrégé : *sf. sfz.* ou *fz.*). — Accentué, renforcé.

Cette indication ne s'applique qu'aux notes mêmes, sous lesquelles le *sf.* se trouve inscrit. L'accent doit être proportionné aux nuances qui précèdent ou qui suivent; sa valeur est donc toute relative.

Sicilienne. — Ancienne danse d'un mouvement modéré, synonyme de Pastorale. Les anciennes sonates comportent quelquefois des Siciliennes en mouvement lent.

Signes. — La notation musicale est une langue de signes qui doit être comprise d'une manière intuitive, directe, sans réflexion. Les signes qui la composent sont bien conventionnels, mais parfois arbitraires.

Les plus anciens signes ont subi des transformations lentes et le mouvement n'est pas près de s'arrêter, car certains perfectionnements sont encore attendus.

Dans la sonate, l'unité de style s'impose dans chaque partie, non dans son ensemble.

Les différents signes qui servent à la notation musicale d'aujourd'hui sont :

1° *La portée,* ensemble de cinq lignes et petites lignes supplémentaires.

2° *Les notes,* indiquant l'élévation des sons, d'après leur place sur la portée.

3° *Les signes de durée,* figures qui varient selon leur valeur: ronde, blanche, etc.

4° *Les silences,* équivalant à la valeur des signes de durée.

5° *Les barres de mesures,* séparant le contenu de chaque mesure.

6° *Les clefs,* assignant à chaque note son degré exact d'élévation, et permettant ainsi aux sons graves et aigus de rester dans le voisinage de la portée.

7° *Les altérations,* permettant le déplacement de l'échelle fondamentale, le mouvement chromatique et enharmonique.

8° *Les signes du mouvement,* termes italiens consacrés par l'usage, déterminant la vitesse d'exécution, et parfois le caractère du morceau.

9° *Les nuances,* tout ce qui se rapporte au degré d'intensité sonore, « dynamique ».

10° *Les ornements,* petites notes d'agrément ou appogiatures, groupes, mordante, trilles, etc.

11° *Les accents,* donnant une importance spéciale à certains sons ou accords, et se proportionnant généralement aux nuances qui les entourent.
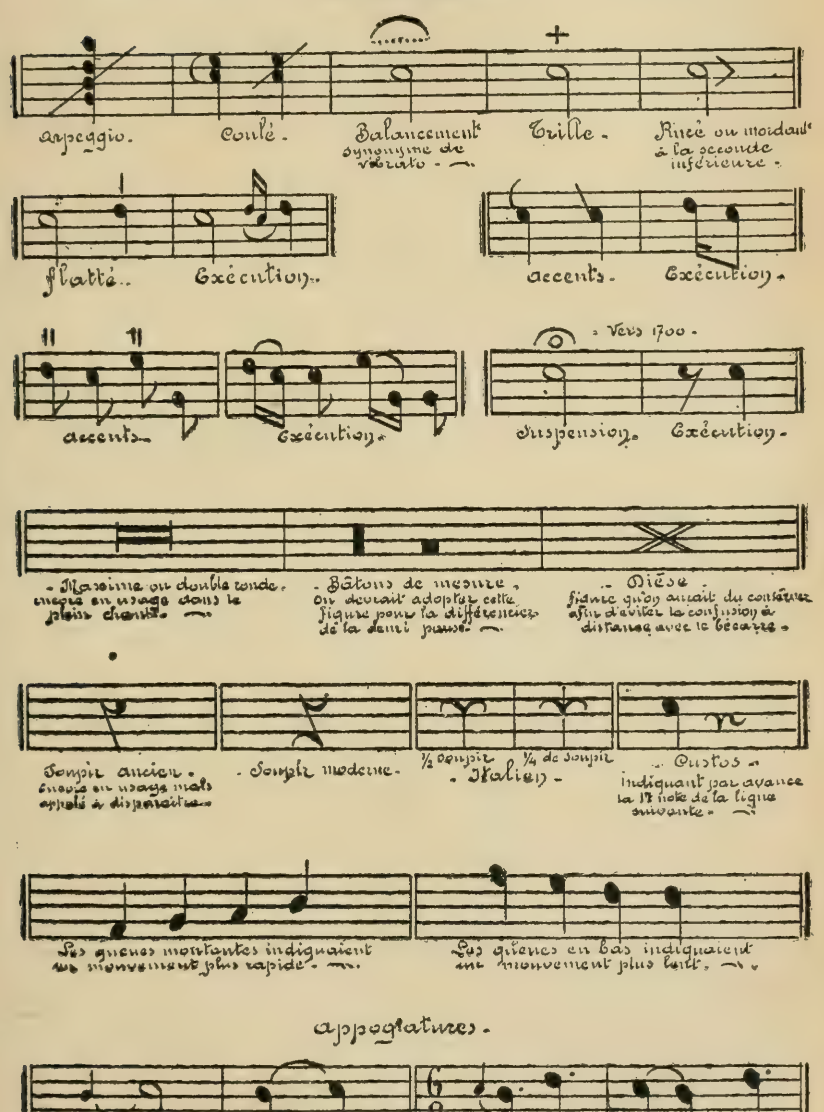
12° *Les reprises,* signes de répétition.

13° *Les chiffres,* indiquant la nature de la mesure, les doigtés et les positions.

14° *Les signes d'exécution,* coups d'archet, etc.

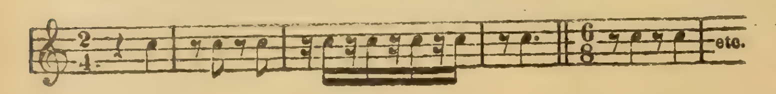
15° *Les signes d'abréviations.*

Signes disparus depuis l'adoption de la notation sur cinq lignes
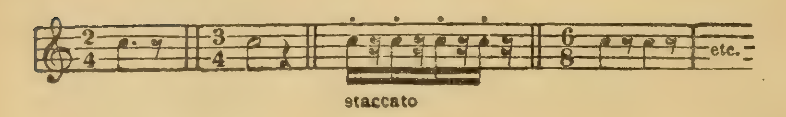


Silence. — Ensemble des signes conventionnels équivalant aux valeurs des notes. Le silence, au point de vue esthétique, prend plus ou moins d'importance selon la place qu'il occupe dans la mesure; son effet sur le temps fort est plus apparent que sur le temps faible. Dans les terminaisons de phrase ou de temps, son effet est très restreint.

Exemple de silences devant s'observer rigoureusement



Silences moins apparents, considérés au point de vue esthétique



Les silences n'ont paru que vers les XIIe et XIIIe siècles; leur forme s'est modifiée peu à peu et demande encore quelques améliorations.

Sillet. — Petite pièce en bois d'ébène sur laquelle s'appuient les cordes des instruments à archet. Un autre sillet sert de support à la corde d'attache du cordier. Pour le sillet placé en haut du manche, le réglage des encoches dans lesquelles reposent les cordes, a une certaine importance pour la main gauche; si les cordes sont écartées, les accords en quintes justes se font difficilement; trop rapprochées, les accords en croisement font friser les notes. Le sillet trop élevé fatigue les doigts, car une certaine pression est nécessaire à la pureté du son.

Simile (ital.). — Semblable.

Sino (ital.). — Jusqu'à.

Slargando (ital.). — En élargissant. Synonyme de *Allargando.*

Slentando ou *Lentando* (ital.). — En ralentissant.

Smanioso (ital.). — Tempétueux, furibond, affecté.

Sminuendo ou *Diminuendo*. — En diminuant.

Smorzando ou *Morando*. — En mourant.

Soave (ital.). — Doux, suave.

Solfège. — Exercice ayant pour but de faciliter la lecture rythmique et de développer la mémoire des sons. Il est de la plus haute importance d'en poursuivre longtemps l'étude. Pour exécuter la musique moderne, il est nécessaire d'être aussi complet musicien que parfait instrumentiste. Une bonne préparation par le solfège, rend l'étude de tout instrument moins aride.

Dans les conservatoires, les classes de solfège comportent, en plus, la dictée musicale et la théorie élémentaire de l'harmonie. Il faut veiller à ce que l'instrument servant à former l'oreille, soit accordé au diapason normal.

Solo (ital.). — Seul. Pluriel : soli ou solos. Au sens propre du mot, c'est un morceau écrit pour un seul instrument, sans accompagnement d'aucune sorte. Lorsque l'auteur a prévu un accompagnement, pour mieux faire valoir et soutenir le solo, le soliste doit nettement dominer l'ensemble des parties secondaires.

Son. — Mouvements ondulatoires qu'on nomme vibrations, perçus par le sens de l'ouïe.

Le son se différencie du bruit, en ce sens que les vibrations produites par un corps élastique sont régulières, c'est-à-dire isochrones. Les vibrations sont isochrones lorsque le mouvement du va et vient est toujours égal, comme se succèdent les battements d'un pendule.

Les sons aigus et graves sont obtenus par la différence de vitesse dans le même temps.

Le son grave est produit par des vibrations peu nombreuses, le son aigu, par des vibrations nombreuses.

Ne croyez à un compliment que si votre conscience d'artiste le ratifie.

La vitesse du son varie selon la température :

	Par seconde dans l'air libre
A 20 degrés de froid, le son parcourt	318 m. 10
A 0 » » » »	330 m. 60
A 20 degrés de chaleur le son parcourt	343 m. 20

La vitesse moyenne est de 340 mètres par seconde. Les expériences faites par les physiciens permettent de conclure que le son se propage mieux par une température froide que par une température chaude. Les temps humides, nuageux et brumeux sont favorables à la portée du son.

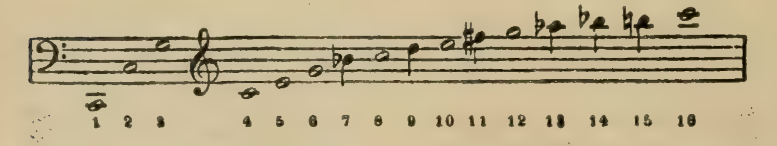
L'intensité du son est plus grande dans une atmosphère élevée, celle-ci étant moins dense; mais c'est au détriment de sa portée.

La vitesse des ondes sonores dans l'eau à 15 degrés est de 1437 mètres à la seconde; cette vitesse est donc quatre fois et demie plus rapide que dans l'air.

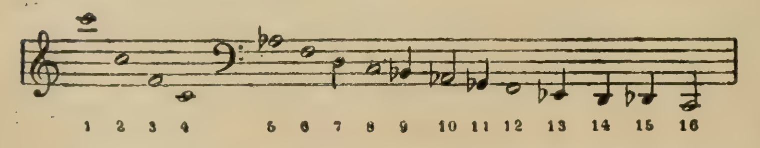
Dans le bois de sapin non résineux, les ondes sonores parcourent 4640 mètres; dans l'érable, 4106 mètres.

En dehors du son fondamental, il se superpose des sons partiels ou harmoniques; l'oreille exercée peut percevoir les premières harmoniques qui se produisent simultanément au son fondamental, mais généralement on ne les distingue pas.

Les 16 premiers sons de la série harmonique supérieure de la note *ut* sont :



Série harmonique inférieure



On comprend comment nous percevons toutes les nuances, l'oreille étant pourvue de plusieurs milliers de fibres

nerveuses de longueurs différentes, qui semblent vibrer à l'unisson d'un son particulier.

La consonance majeure s'explique par une série harmonique supérieure, comme la consonance mineure par une série harmonique inférieure.

La puissance du son sur le violon s'obtient par l'adhérence de l'archet aux cordes; cette adhérence se règle presque exclusivement par la pression des doigts et non du bras.

C'est par une extrême souplesse des articulations des doigts de la main droite, y compris le pouce, que les nuances les plus subtiles se traduisent.

Trois particularités concourent à la beauté du son dans les instruments à cordes frottées : 1° la direction de l'archet; 2° la régularité du frottement; 3° l'adhérence des crins aux cordes.

Son filé. — On entend par son filé, dans la technique du violon, l'étude des sons à vibrations régulières de longue durée. Cette étude produit la qualité, l'ampleur et la finesse des sons; elle permet d'obtenir ce que les violonistes appellent « l'archet à la corde ».

Pour cet exercice, l'archet doit être conduit avec une extrême lenteur, d'abord appuyant peu, gagnant ensuite en force sans aucune nuance; après quoi, on varie progressivement l'intensité du son.

Beaucoup de grands violonistes travaillent les sons filés immédiatement avant de se présenter en public, afin d'obtenir une grande tranquillité d'archet.

Cette étude n'a pas sa raison d'être chez les débutants; « c'est le travail des maîtres », a dit Viotti.

Sonate. *Sonata, Suonata* (ital.). — Morceau sonore.

La sonate est toujours un morceau pour instruments, par opposition à la cantate. Ce fut Andréa Gabrielli (1568) qui le premier fit usage de ce terme. A son époque, on écrivit des sonates pour plusieurs instruments.

Peu à peu, elle se transforma en symphonie, en *sonata*

Une défaite pour le style, est d'être admiré pour une idée autre que celle qu'il représente.

da chiesa, sonate d'église, et *sonata da camera,* sonate de chambre; elle devint, en dernier ressort, le type exclusif des instruments à archet et du clavecin ou les deux combinés. Emmanuel Bach créa la sonate, et les grands classiques, Haydn, Mozart, Beethoven, lui donnèrent sa forme.

Les Modernes tentent de rompre avec cette forme et les sonates se composent de plusieurs parties simplement numérotées, de caractères différents, dont la fin est souvent une conclusion des principaux motifs exposés dans le courant de la sonate; mais, comme dans tout ce qui est moderne, les règles ne sont pas absolues, elles sont même parfois méconnues. Pourtant, les bons auteurs modernes qui composent de la musique de chambre — malheureusement trop rare — ne s'écartent pas beaucoup de la forme fixée par Mozart et Beethoven.

La sonate se compose généralement comme suit :

1er temps : Allegro; 2e temps : Andante ou Adagio ; 3e temps : Menuet ou Scherzo; 4e temps : Final, Allegro ou Vivace.

Le 2me temps est quelquefois remplacé par un Thème à Variations.

Sonatine. — Petite sonate plus simple de facture, de compréhension, de dimension et d'exécution que la sonate.

Sordo (ital.). — Sourd, étouffé.

Sospirante (ital.). — En soupirant.

Sostenuto (ital.). — Soutenu. Terme employé comme synonyme d'*Andante* ou *Adagio.* Le mot *Sostenuto,* uni à *Andante,* indique un mouvement plus lent que le seul mot *Andante.*

Sotto (ital.). — Sous. *Sotto-voce,* A mi-voix.

Sourdine (ital. *Sordini;* all. *Dämpfer.*) — Petite pièce qui s'adapte sur le chevalet des instruments à cordes, afin d'en assourdir ou d'en étouffer les sons.

La sourdine en ébène n'est pas recommandable, elle pince inégalement le chevalet, les sons sortent aigres, nasillards. Pour s'en rendre compte, il suffit d'en faire la comparaison avec la sourdine en métal, à trois ou cinq branches, ou avec la sourdine en corne, excellente si les dents ne se dé-

forment pas. Il faut toujours établir un certain serrage pour régler l'assourdissement et obtenir un son mat, étouffé, souple.

Spianato (ital.). — Simplement, sans passion, égal.

Spiccato (ital.). — Espèce de *Staccato* volant, nettement séparé, très serré et rapide. *Staccato* sautillé.

Spirito, Con spirito, Spiritoso (ital.). — Avec esprit.

Staccato (ital.). — Coup d'archet en note pointée dans un même sens, sans soulever l'archet; il se fait en poussant et en tirant. Le *Staccato* s'exécute de deux manières : l'une, qui consiste à régler la vitesse, maîtrisée par la souplesse du poignet; l'autre, produite par une impulsion nerveuse avec une certaine raideur dans le bras; très brillant dans les passages rapides, mais indomptable.

On est plus ou moins doué pour ce coup d'archet; ceux qui n'en possèdent pas les aptitudes, ne le réussiront jamais.

Vieuxtemps faisait 112 notes en *staccato* dans un même coup d'archet. Wieniawski descendait une gamme chromatique de près de quatre octaves, en *staccato* poussé en moins d'une mesure et demie et *moderato.*

Steg (all.). — Chevalet.

Stentato (ital.). — Synonyme de *Ritenuto* ou *Pesante :* Retenu, avec lourdeur.

Stiracchiato (ital.). — Etendu, dilaté.

Strascinando (ital.). — En traînant.

Stravagante (ital.). — Extravagant, fantasque.

Streichorchester (all.). — Orchestre composé d'instruments à cordes.

Strepitoso (ital.). — Bruyamment.

Stretto (ital.). — Serré.

La justesse au violon doit être un critérium.

Stringendo (ital.). — En serrant, de plus en plus rapide.

Strings (angl.). — Instruments à archet.

Style (du latin *Stylus*, burin, touche). — Le style, dans la manière d'écrire, relève de la facture du procédé personnel d'un auteur. Ainsi, style de Bach, de Mozart, de Beethoven. Il y aussi le style qui tient à la nature des compositions : style religieux, scénique, musique de chambre, etc.; et encore les styles : simple, grandiose, romantique, classique, fantaisiste, etc. Chacun de ces styles comporte une variété infinie dans la manière.

Mais la langue musicale exige une traduction pour devenir perceptible à nos sens. Le rôle d'un artiste est de nous donner cette traduction sous la meilleure forme possible; et comme il met, lui aussi, beaucoup de sa personnalité dans son jeu, on trouve parallèlement au style de l'auteur, celui de l'exécutant. Or, il est de toute évidence que le premier doit inspirer le second et lui servir de base.

L'artiste chargé d'exécuter une œuvre musicale ne doit pas se contenter de posséder des moyens mécaniques, ni se permettre une interprétation entièrement libre. Il faut, au contraire, qu'il se livre à une étude approfondie, non seulement de l'histoire de son art, mais aussi de l'époque à laquelle vécurent les maîtres qui ont fait école. Les hommes subissent l'influence de leur temps; il est donc naturel que le style varie selon les âges.

Prenons Mozart comme exemple : pour exécuter une sonate ou un quatuor avec le caractère qui leur convient, reportons-nous par la pensée au XVIIIe siècle, demandons-nous où en était l'art du violoniste; évoquons le milieu dans lequel vivait Mozart, hôte des princes étrangers empressés à copier le faste de la cour de France et fort épris de musique de chambre.

Imaginons une fête Louis XV : les dames, en robes de cour aux couleurs riantes, entourées de nobles cavaliers évoluant avec cette élégance de manières et ce charme dans la galanterie dont le secret semble perdu; écoutons le violon jouant sans excès de sonorité et apportant dans la nuance cette sobriété qui est la caractéristique du maître, ces ornements et fioritures interprétés à la Pompadour avec un jeu d'une distinction et d'une délicatesse exquises.

Inspirés par ce tableau, nous pouvons alors essayer de donner à ces œuvres leur vrai style.

Si on interprète Beethoven, il faut rester Beethoven, car on l'approche plus ou moins, c'est la seule diversité qui existe entre artistes.

La liberté du style ne s'explique que dans les œuvres d'ordre inférieur.

Peu de personnes comprennent toute la noblesse et la grandeur de style chez un Ysaye.

L'unité du style est la sensation harmonieuse, équilibrée, d'un nombre infini d'impulsions qui varie selon les êtres : « L'unité dans la variété, c'est le principe de tout art complet, » a dit Victor Hugo.

Subito (ital.). — Subitement.

Suite. — Ancienne forme musicale; série de plusieurs morceaux de danse écrits dans le même ton, de caractères différents; à peu près synonyme de *Sonata da Camera.*

De nos jours, il existe des Suites pour orchestre, ou violon et piano; ce sont des séries de morceaux de forme libre, de facture plutôt légère, réunis pour composer la suite.

Svelto (ital.). — Léger, dégagé.

Sympathique (Son). — Phénomène acoustique qui se produit lorsqu'une vibration sonore en provoque une autre dans le voisinage de son point de départ, ces deux vibrations étant renforcées par le même résonnateur. Ainsi, les cordes sympathiques en laiton de la viole d'amour renforcent le son donné par les cordes frottées, à la condition que ces cordes soient accordées par paires, de manière à donner le même nombre de vibrations.

Autre exemple de vibrations sympathiques : le candélabre d'un piano, qui donne un son métallique, vibre sous l'influence d'une seule note, parce que cette partie du candélabre répond au même nombre de vibrations que la note qui a provoqué ce bruit; toute autre note ne produirait pas cet effet.

Le public ignore ce qu'il en coûte de peine, de luttes intimes pour devenir un véritable artiste.

Symphonie (ital. *Symphonia*). — Résonance simultanée. Les anciens Grecs nommaient symphonie ce que nous appelons consonance.

La signification actuelle du mot est tout autre, ou plutôt, elle est spécialisée à des pièces musicales d'une forme particulière, dans lesquelles toutes les familles d'instruments se font entendre à la fois, chaque groupe étant individualisé d'après son timbre. Ce n'est que vers le milieu du XVIII[e] siècle, que la symphonie fit son apparition dans les concerts. Haydn en fut le créateur, et Beethoven en élargit les proportions, y mettant plus en évidence le tempérament de chaque instrument. On conserve aujourd'hui à la symphonie sa forme classique, mais elle devient plus descriptive. Il ne faut pas la confondre avec le poème symphonique, dont la forme n'est déterminée par aucune règle.

On donnait aussi le nom de *symphonie* à la vièle à roue au XV[e] siècle.

Syncope (du grec : déchirement). — La syncope est l'accentuation du temps faible continué sur le temps fort, autrement dit, l'anticipation du temps fort.

En harmonie, la syncope est produite par la prolongation d'une des notes d'un accord sur un accord suivant ou inversement, c'est-à-dire par anticipation.

T

Tablature. — Notation musicale abandonnée vers le début du XVIII[e] siècle. Sans portée ni note, les sons étaient désignés par des lettres et des chiffres. Son origine remonte au moins au X[e] siècle. En dernier lieu, elle était en usage surtout en Allemagne pour l'orgue, le clavecin et le luth. La tablature du luth était différente de celle de l'orgue.

Table d'harmonie. — Partie de dessus de la caisse sonore des instruments à cordes. Une table bien constituée n'obéit pas aux vibrations sympathiques, c'est-à-dire qu'elle renforce également tous les sons. Plus la table est bombée, plus le son est doux et faible; plus elle est plate, plus le son est clair, éclatant; les voûtes moyennes donnent la plus belle sonorité. Le son des cordes serait extrêmement faible sans la table d'harmonie; ses épaisseurs se règlent d'après la densité du bois et la hauteur des voûtes.

La table doit être en sapin blanc, sans taches rougeâtres, sans nœuds, les fibres droites, régulières et distantes d'environ une ligne. (Voir ce mot.)

Dans certains violons, l'usure de la table se remarque à gauche comme à droite; en voici la raison : avant le XIXe siècle, aucune règle n'existait pour la tenue du violon; la mentonnière était inconnue; les uns appuyaient le menton à droite du cordier, les autres, sur le cordier, ou, selon notre manière, sur la partie gauche. Quelques rares violonistes ont même tenu le violon de la main droite, en plaçant le violon du même côté.

L'usure qui se produit le long de la touche provient de ce que certains violonistes, en sortant l'instrument de son étui, le saisissent par la touche, comme d'autres le retirent par les cordes du chevalet. Il faut éviter ces deux manières et prendre le violon par le manche.

Tacet, Tace, Tasi. — Se tait. Se rencontre souvent dans les morceaux à variations. Il veut dire que la partie sur laquelle est écrite le mot *Tacet* doit faire silence pendant la durée de la variation. Encore employé dans la musique chorale et d'orchestre.

Cette expression n'a pas toujours sa raison d'être, puisqu'il suffit d'indiquer le nombre de mesures à compter.

Talon. — Une des trois parties de l'archet; c'est celle, par opposition à la pointe, qui est située près de la hausse.

Tardando. — Synonyme de *Ritardando*.

La musique exprime harmonieusement toutes les sensations de la vie.

Tarentelle (ital. *Tarentella*). — Danse napolitaine. Il y a plusieurs versions sur l'origine de la Tarentelle. Certains auteurs prétendent qu'elle naquit à Tarente; d'autres qu'elle tire son nom de la Tarentule dont, selon eux, la piqûre passait autrefois pour causer un grand assoupissement qu'on ne dissipait que par une ronde échevelée.

La Tarentelle est un morceau de forme brillante et de caractère léger.

Tasseaux. — Parties qui constituent presque toute l'armature du violon. Les tasseaux sont fixés à l'intérieur de la caisse. Celui de dessus, sert à enclaver le manche; celui du bas, à fixer le bouton qui retient le cordier, les quatre autres tasseaux renforcent les coins.

Tasto. — Touche des instruments à archet. *Sul Tasto* signifie qu'il faut ramener l'archet vers la touche pour obtenir un son doux et velouté.

Technique. — Ensemble des procédés de l'art. Appliquée à la partie mécanique des instruments à cordes, elle comporte : les gammes, les arpèges, les positions, les doubles cordes, les coups d'archet, etc. La virtuosité a atteint de nos jours un tel développement, que le professeur se voit obligé de diviser l'étude de la technique. Il ne doit cependant pas négliger l'éducation musicale de son élève; il lui donnera une nourriture intellectuelle suffisante, destinée à développer ses dispositions artistiques. Combien de professeurs négligent ce point essentiel!

Une technique parfaite est indispensable, mais elle cause plus d'admiration que de charme.

Tempo (ital.). — Temps. *Tempo I°,* indique qu'il faut reprendre le premier mouvement après un changement ou un retard.

Tempo di Marziale, mouvement de marche. *Tempo di Minuetto,* mouvement de menuet, etc.

Teneramente (ital.). — *Con Tenerezza,* avec tendresse.

Tenue. (Voir au mot violon.)

Tenuto (ital.). — Tenu. Maintenir l'intensité du son pendant toute sa durée.

Ternaire. — Tout ce qui se rapporte à la mesure à trois temps.

Thème. — Pensée musicale assez concrète pour fournir matière à des développements ou à des variations.

Théorbe (ital.). — *Tiorba, Tuorba* ou *Théorba.* Probablement du nom de celui qui l'inventa. Le théorbe est un instrument grave de la famille des luths, avec cette différence que les cordes tendues sur une seconde volute à côté du manche, étaient montées en bourdon.

Tetracorde. — Division du système grec, représentant des suites de quatre sons. Ce procédé apparut et persista jusque dans le moyen âge. Gui d'Arezzo créa l'hexacorde, comme base de la théorie de solmisation, théorie étrange du XI[e] siècle, comprenant une échelle de six sons. Ensuite vint l'heptacorde, théorie moderne, qui se compose d'une échelle diatonique de sept sons, improprement appelée octocorde.

Timbre. — Sons de même élévation et de même intensité différenciés par leur qualité. Particularité du son due à la forme des vibrations et au nombre d'harmoniques qui accompagnent le son fondamental.

Si *l'intensité* des sons dépend de l'amplitude des vibrations, si *l'intonation* change selon le nombre des vibrations, le *timbre* est la forme des vibrations, l'existence simultanée de plus ou moins d'harmoniques dépendantes du son fondamental. (Voir au mot *Son,* tableau des harmoniques.)

Dans les instruments à vent, chez lesquels les vibrations ont lieu dans le sens longitudinal, la matière n'intervient en rien pour former le timbre, malgré l'opinion contraire de beaucoup d'instrumentistes. (Les expériences ont, paraît-il, prouvé qu'une clarinette en ivoire, une flûte en verre, un hautbois en porcelaine, des tuyaux d'orgue en carton durci, donnent le même résultat que les instruments composés de matières employées ordinairement). Parmi les instruments à cordes frottées ou à vibrations transversales, en est-il de même?

En art, la vérité est toujours bonne à dire.

Le facteur principal qui modifie le timbre, est l'augmentation ou la diminution de la série des harmoniques qui se superposent. Cela reste indiscutable. Cependant, on sait que toutes les tentatives faites pour remplacer l'*épicéa*, employé pour la table supérieure du violon, sont restées vaines; alors, les vibrations moléculaires de la masse de l'instrument joueraient donc un rôle dans la formation du timbre?

Dans les instruments à cordes frottées, la netteté de l'attaque, la tension de l'archet, la pression du doigt sur la corde, le plus ou moins de colophane, le frottement près du chevalet ou près du ventre de vibration, la corde trop fine ou trop forte, enfin et surtout le jeu de l'instrumentiste, peuvent modifier le timbre du violon; mais, le son fondamental de l'instrument conserve sa nature. Néanmoins, on peut dire qu'il n'existe pas deux violons ayant le timbre absolument semblable.

Le timbre est un élément musical essentiellement subtil et changeant. La voix modifie son timbre en donnant les voyelles *i* et *o*; c'est par le timbre qu'une voix est sympathique, persuasive, caressante ou désagréable.

Le timbre acquiert sa qualité, lorsqu'il contient avec une intensité modérée les harmoniques depuis 1 jusqu'à 6. Les sons simples sont moins riches, moins colorés que les sons musicaux. Les flûtes se rapprochent du timbre des sons simples avec lesquels on n'obtient que des tons gris.

Pour que le timbre soit *plein*, il faut que le son fondamental domine; si les harmoniques au-dessus de 6 sont distinctes, le son devient strident, rauque, parce que les harmoniques sont dissonantes.

Lorsque l'archet met la corde en vibration près du chevalet, il provoque, en même temps que le son fondamental, la série des harmoniques dissonantes, ce qui donne un son aigre.

Si l'archet se rapproche du ventre de vibration, c'est-à-dire au-dessus de la touche, les harmoniques sont en partie interceptées, le son s'adoucit, s'arrondit, se voile, le timbre change.

Conclusion : Pour obtenir le timbre propre au violon, l'archet doit frotter là où commence le mouvement de la corde, c'est-à-dire aux huit neuvièmes de sa longueur, de

manière à entretenir ce mouvement vibratoire, sans intercepter ni provoquer les harmoniques.

Le timbre naturel du violon s'obtient en frottant l'archet entre le chevalet et la touche lorsque la main gauche ne dépasse pas les positions dans le manche; mais à mesure que les notes vont dans les positions élevées, l'archet doit se rapprocher légèrement du chevalet.

Tiré. — Signe de coup d'archet qui indique de prendre l'archet au talon allant vers la pointe. On peut tirer l'archet à la pointe, dans ce cas, on pourrait utiliser le même signe, mais barré. (Voir au mot **Coup d'archet.**)

Touche. — Lame en bois d'ébène collée sur le manche des instruments à archet; elle se prolonge au-delà du manche au-dessus de la table. La touche est légèrement arrondie suivant la courbe du chevalet. Trop longue, elle nuit par son poids à l'intensité du son. Si elle était en sapin, recouverte d'un placage en ébène, comme la touche des violes, elle intercepterait moins les vibrations, seulement, à l'usage, par le frottement des doigts et des cordes, le placage ne résisterait pas longtemps. Le réglage de la touche doit se faire de temps à autre, car elle se déforme assez vite lorsque l'instrument est beaucoup joué

Avant le renversement du manche (fin XVII[e] siècle), la touche cunéiforme, très épaisse au-dessus du talon du manche, s'amincissait progressivement en allant vers le sillet du chevillier; cette disposition particulière de la touche suppléait imparfaitement au manque de renversement du manche. (Voir au mot « Manche. »)

La partie de la touche qui se prolonge au-dessus de la caisse sonore, en partant de l'éclisse du haut, est de 138 mm. environ; la longueur de la partie fixée au manche relève des proportions de la caisse de résonance.

Consultez l'article « Diapason ».

Tranquillo (ital.). — Tranquille, calme.

Transcription. — Transcrire un morceau pour un autre

C'est un devoir de l'artiste de chercher à épurer le goût du public.

instrument que celui pour lequel il est composé. Ce terme s'emploie aussi comme synonyme de paraphrase, de fantaisie sur des airs d'opéra, etc.

Transposer. — Ecrire ou exécuter un morceau dans un ton différent de celui dans lequel il a été primitivement noté.

La transposition par écrit est un travail purement mécanique; la transposition à vue nécessite une étude ou un don spécial. L'étude des clefs est indispensable pour arriver à voir la note que l'on doit exécuter et non celle qui est écrite; on évite ainsi une lecture en mouvement parallèle de deux tons hétérogènes, impraticable dans les passages rapides.

Tratto (ital.). — Tendu, élargi.

Tre (ital.). — Trois. *Sonata a tre.* Sonate pour trois parties principales, à laquelle peut s'ajouter un accompagnement. C'est ce qui se pratiquait aux XVII[e] et XVIII[e] siècles, et l'accompagnement était considéré comme obligé.

Tremolo (ital.). — Tremblé. Sur les instruments à archets, *le trémolo* s'exécute en répétant la même note sans valeur déterminée, mais l'archet produit un mouvement très court, rapide et régulier, de façon à donner une sorte de frémissement sur un même son.

Trille. *tr.* — L'ornement le plus usité. Il était autrefois la cadence et s'indiquait par une croix ou le signe ~~. Aujourd'hui, le trille est un battement rapide de la note au-dessus de celle qui est écrite, et se continue toute la durée de cette note.

Le trille commence ordinairement par la note battante. S'il y a exception, la note trillée est précédée d'une petite note. La terminaison se fait par un petit groupe si la note qui suit le trille monte; lorsque l'enchaînement se fait en descendant, il se trouve naturellement résolu. Certains violonistes font le trille très rapide, par un mouvement nerveux qui donne la sensation d'un tremblement ressemblant à un *vibrato* exagéré. Ce procédé manque de netteté.

Si le trille se poursuit pendant une certaine durée, il est bon de le commencer lentement, en augmentant la vitesse progressivement, excepté lorsqu'il se prolonge pendant plusieurs mesures.

Trio (ital.). — Morceau pour trois instruments. Le mot *Trio,* sans autre indication, comporte comme instruments : le piano, le violon, le violoncelle; le *Trio* Archet : le violon, l'alto, le violoncelle. Toute autre combinaison doit être mentionnée d'une manière précise .Autrefois, le *Trio* mettait en œuvre trois instruments concertants auxquels s'ajoutait un accompagnement.

Le mot *Trio* se rencontre fréquemment dans le courant d'un menuet, d'une marche, etc., sans pour cela qu'il soit exécuté par trois instruments; il est probable qu'on écrivait le commencement de ces morceaux pour deux ou quatre voix, le second motif était écrit pour trois parties. Cette version paraît vraisemblable; mais il serait téméraire de la considérer comme exacte.

Triolet. — Figure de trois notes équivalent à deux de la même espèce. Le triolet est ordinairement surmonté d'un 3. Il se rencontre rarement dans les mesures composées.

Trionfante (ital.). — Triomphal.

Triton. — Trois tons. Intervalle de la quarte augmentée.

Trompette marine. — Grand monocorde à archet formant la basse de la viole, du rebec, etc.

Le nom de trompette marine ne lui vint que plus tard, lorsqu'il fut muni d'un chevalet mobile qui, par ses frémissements, lui donnait une ressemblance avec le timbre de la trompette. Ce monocorde n'a rien de commun avec l'instrument qui sert à faire des démonstrations physiques. L'origine du qualificatif « marine » n'est pas clairement définie. Certains auteurs disent : que la trompette marine servait à des signaux dans la marine anglaise. Peut-être s'agit-il d'une analogie de son avec le porte-voix qui servait à transmettre les ordres des commandants sur les navires, ou de l'instrument dans le genre de la harpe éolienne, qui indiquait la direction des vents?

Nous avons vu mentionner cet instrument sous les noms

Une belle attitude est du domaine de l'esthétique; l'esthétique est de l'art pur.

de trompette marine ou *Marie*. En tout cas, le son en était peu harmonieux.

Le chevalet était libre, un pied assez large reposait sur la table de dessus; l'autre, plus petit, frôlait une plaque de verre ou d'ivoire fixée dans la table. Ce réglage, assez délicat, était nécessaire pour obtenir le ronflement. On voit par les dessins représentant des joueurs de trompette marine, que l'archet frotte du côté du chevillier; la main gauche était placée dans le voisinage du chevalet. Il faut admettre que cette manière n'est possible que pour obtenir des sons harmoniques, autrement le chevalet trépidant n'aurait pas sa raison d'être.

Troppo (ital.). — Trop. *Non troppo,* pas trop.

Tutto (ital.). — Tout. *Tutta la forza,* avec toute la force.

Tutti. — Pluriel de *Tutto.* Indique la rentrée de l'orchestre après un *solo;* signifie aussi que la partie accompagnement devient la partie en dehors.

U

Unisson. — Deux sons simultanés donnant le même nombre de vibrations.

Ut. — Gui d'Arezzo eut l'idée de prendre les premières syllabes de la première strophe de l'hymne latine de Saint Jean, qui commence par le mot *ut,* première note de l'hexacorde dont il était l'inventeur.

Ut est synonyme de *do.* Pour désigner la tonalité de certains instruments ou des pièces musicales, on emploie la syllabe *ut.* Dans le langage courant, surtout en solfiant, on se sert de préférence de la syllabe *do.* Le violon est de la catégorie des instruments en *ut.*

V

Variation. — Nom donné aux transformations d'un thème, à condition que ce thème reste toujours reconnaissable au milieu des hardiesses que peut y intercaler l'auteur. Autrefois, les variations appelées *doubles* ne se distinguaient du thème que par l'adjonction d'ornements, tandis que Haydn, Mozart, Beethoven, ont usé de toutes les libertés, en transformant le thème de Majeur en Mineur, ou inversement, et en changeant les rythmes aussi bien que les mouvements.

Veloce (ital.). — Rapidement.

Vernis. — Enduit transparent dont on couvre la surface des instruments à cordes, pour les préserver de l'influence des variations hygrométriques et pour les embellir.

Les vernis sont des dissolutions de gommes-résines ou de résines dans des dissolvants appropriés.

On distingue les vernis à l'alcool (dissolution de gomme laque, sandaraque, élémi, etc., dans l'alcool, l'éther, l'acétone, etc.); les vernis à l'essence (copal, dammar, mastic, etc., dissous dans l'essence de térébenthine) ; enfin, les vernis gras, dans lesquels entrent du copal, de l'huile de lin, de l'essence de térébenthine, etc.

On les classe aussi en vernis au pinceau, assez fluides, et vernis au tampon, plus consistants.

Le vernis joue un grand rôle dans la construction des instruments à cordes. Le violon en blanc a plus de son que lorsqu'il est revêtu de son vernis; mais il perd rapidement ses qualités en vieillissant. Le vernis a donc la propriété de lui garder une sonorité permanente en même temps qu'il le conserve et l'embellit.

Les anciens luthiers italiens ont employé des vernis à l'huile ou à l'essence. Malgré de patientes recherches, aucun luthier aujourd'hui ne peut prétendre posséder la recette des vernis de Stradivarius ou de Guarnérius.

La musique est un songe
où se confondent le rêve et la réalité.

Les vernis à l'alcool, employés de préférence dans la lutherie de commerce, sont d'apparence plus belle à l'état de neuf que ceux à l'huile; mais, par la suite, ils se détériorent. Le vernis à l'huile est très liant; par son lent séchage il fait corps avec le bois, tandis que celui à l'alcool sèche trop vite et se durcit avant de pénétrer dans le bois. Deux ou trois couches suffisent pour le vernis à l'huile avec plusieurs mois de séchage; le vernis à l'alcool demande sept à huit couches et sèche instantanément; c'est pourquoi il est employé pour les imitations et trucages.

La lutherie d'art moderne emploie des vernis gras qui pourront rivaliser avec les vernis italiens dont la plupart doivent en partie leur beauté à la patine du temps, à certains dégradés par l'usage et à la teinte du bois qui a foncé en vieillissant.

Pour la composition des vernis, consultez : TOLBECQUE, *Traité de lutherie.*

Vibrations. — Oscillations rapides et isochrones des corps élastiques. L'intensité du son dépend de leur amplitude (distance parcourue par la corde, du point de repos au maximum d'éloignement de ce point).

Le degré d'élévation dépend du nombre des vibrations dans l'unité de temps. L'oreille perçoit les sons à partir de 32 vibrations simples ou 16 doubles (sons graves).

Les sons aigus vont jusqu'à 73,000 vibrations environ, mais on n'admet guère les sons au-delà de 8,800 vibrations simples à la seconde.

La caisse de résonance doit avoir une quantité d'air proportionnée au nombre de vibrations à émettre; sur ce principe, le violon bien construit contient 1 décimètre 700 cent. cubes d'air.

Les vibrations longitudinales sont produites par la colonne d'air dans les instruments à vent; sont également longitudinales, les vibrations des cordes frottées dans le sens de la longueur.

TABLEAU

des vibrations simples des quatre cordes du violon

Mi, 1303 vibrations; *la,* 870 vibrations; *ré,* 580 vibrations; *sol,* 387 vibrations.

Vibrato (ital.). — S'obtient par un mouvement oscillatoire de la main gauche qui transmet au doigt une ondulation faisant monter et descendre très légèrement le son.

Cet artifice demande à être utilisé avec la plus grande discrétion pour être agréable et donner, comme dit J.-J. Rousseau, « un certain ravissement à l'esprit ».

Aujourd'hui, on abuse du vibrato. On tolère ces excès, même dans certains conservatoires; il faut reconnaître que les vrais artistes ne cherchent pas de tels moyens pour flatter le mauvais goût.

Il y a des violonistes qui font le *vibrato* trop rapide, c'est alors un tremblement nerveux, agaçant ; d'autres le font trop lent, il perd ainsi tout son charme.

Le *vibrato* n'est qu'un moyen d'expression; mais il ne faut pas confondre le *vibrato* avec l'expression.

Dans la musique ancienne, jusque vers le XVIIe siècle environ, le *vibrato* s'appelait « balance » (voir à l'article *Signes disparus*), ce qui indiquerait qu'il ne s'appliquait pas à toutes les notes, comme on le fait aujourd'hui.

Vièle. — Nom qui servait au moyen âge à désigner une série d'instruments possédant les mêmes proportions que l'alto moderne. La particularité de la vièle était que le manche ne faisait pas corps avec la caisse de résonance; le fond était plat.

L'histoire de la vièle est étroitement liée à celle de l'art. On la voit entre les mains des trouvères, troubadours, jongleurs, ménestrels, partout où se chantaient des ballades et lais d'amour.

A partir du XVe siècle, le mot vièle ne fut employé qu'à désigner la vièle à roue qui, jusque là, s'appelait : Symphonie, Chiffonie, Cifonie.

Beaucoup de vièlistes à l'étranger, étaient de haute lignée et très considérés; Tannhäuser, Hans Sachs, héros des drames lyriques de Wagner, étaient des vièlistes. La rue Rambuteau, à Paris, s'appelait en 1225 : la rue aux Joueurs de Vièles; en 1482, elle devint la rue des Ménestrels; plus tard, la rue des Jongleurs.

Vigoroso (ital.). — Vigoureux.

Viola (ital.). — Voir : Alto.

Viole. — De la famille des instruments à archet. Ancêtre du violon.

Les violes furent le résultat des améliorations successives apportées aux vièles. Leurs formes ne furent pas toujours identiques. Les violes italiennes et allemandes différaient des françaises; mais toutes étaient à fond plat, à échancrures très ouvertes, avec la table d'harmonie légèrement voûtée; les ouïes percées de chaque côté du chevalet dessinaient généralement un C, excepté dans la viole d'amour où ces ouïes représentent des flammes.

La viole est le dernier des instruments qui, par suite de transformations, devint le violon, vers le XVIe siècle. Cette famille d'instruments comprend : *Viola di Gamba* se tenant entre les genoux; *Dessus di viola* se tenant sur les genoux; *Viola di Spala* se portant à l'épaule; *Viola di Brascia* se plaçant au bras; *Violone,* contrebasse de viole. Comme on le voit, ces instruments prenaient un nom dépendant de la position que lui donnait l'exécutant.

En France, les violes étaient perfectionnées et en usage encore au XVIIe siècle. On les appelait : Basse (Violoncelle); Taille (Violoncellin), intermédiaire entre l'alto et le Violoncelle; Haut-contre (Alto); Dessus et Pardessus de Viole (Violon).

La viole d'amour qu'on a essayé de faire revivre dans les concerts de musique ancienne, bien qu'elle ne manque pas de poésie, ne sera jamais qu'une curiosité. Sa sonorité n'est pas comparable à celle de l'alto ou du violoncelle, ses ressources sont très limitées.

La viole d'amour est montée de six cordes en boyaux plus sept cordes en laiton, dites sympathiques, traversant le chevalet sous les cordes en boyaux et passant sous la touche, dans l'intérieur du manche creux, pour aller rejoindre le chevillier. Ces cordes vibraient par sympathie à l'unisson des cordes frottées; c'est le principe de la harpe éolienne, avec la différence que les cordes de cette dernière vibraient sous l'influence d'un courant d'air; tandis que dans la viole, les vibrations sympathiques étaient provoquées par le mouvement des cordes frottées. Dans la viole

d'amour, le chevillier se terminait par une tête de femme dont les yeux étaient recouverts d'un bandeau. Les autres petites violes avaient aussi une tête féminine; les basses, une tête de cheval ou de lion. La touche courte avait autrefois des divisions comme on en voit sur la mandoline. Cet usage fut abandonné à mesure que les exécutants devinrent plus habiles.

Les violes étaient montées de quatre à sept cordes et quelquefois davantage; Jean Rousseau introduisit les cordes filées et ajouta une septième corde à la *Viola di Gamba.* Malgré tous ces modèles, la fantaisie des faiseurs de violes a varié à l'infini. Seul le violon est resté immuable dans sa forme.

Les joueurs de violes ne démanchaient pas. Ces instruments, quoique chantants, servaient généralement aux accompagnements. Construits trop légèrement, ils n'auraient pu résister à une grande virtuosité ni à une forte puissance de son.

Violon. — Parmi les instruments capables de rivaliser avec la voix humaine, il faut citer le violon, l'alto, le violoncelle. Le violon est le type le plus aimé, le plus répandu, le plus parfait de cette famille d'instruments. « Chanteur par excellence, il possède une sonorité chaude et vibrante. Ses moyens d'expression, d'une si grande richesse, lui permettent de passer alternativement du grave au tendre, du badin au sévère, d'être tour à tour noble et spirituel, de faire pleurer ou rire, selon son gré. Grâce à ses qualités multiples, il peut traduire les sentiments les plus variés. » (GRILLET, *Ancêtre du Violon.*)

Un violoniste de talent révèle malgré lui son caractère; c'est là ce qui met en évidence la puissance d'expression du roi des instruments.

Si le violon, âgé de plus de trois siècles, n'a pas changé dans sa forme, il a considérablement gagné en sonorité et en ressources techniques.

Où est né le violon? En Italie? En France? Le premier type constitué comme nous le connaissons, ne remonte pas

---

Le véritable artiste n'est jamais découragé par les déceptions.

au début du XVI[e] siècle. On en attribue la paternité à Kerlino ou à Duiffoprugcart; mais ce n'est qu'une hypothèse, car on ne possède aucun document pouvant corroborer cette opinion. Ne cherchons pas non plus qui fut le premier violoniste; on le dit allemand. Il est probable qu'à côté, il s'en trouvait de bien plus capables, car à cette époque, toute réputation qui n'était pas consacrée par une cour était vouée à l'obscurité complète. Ce qui est certain, c'est que les premiers violonistes devaient être de bien pauvres exécutants comparativement à ceux que nous entendons aujourd'hui.

Ce n'est que depuis un siècle environ, que l'on s'occupe de l'histoire du violon; il est un dérivé du *Pardessus de viole;* dans ses débuts, il parvint péniblement à remplacer le rebec et la gigue pour faire danser.

Il lui fallut plus d'un siècle pour être admis à faire partie des concerts où il joue de nos jours un rôle si brillant. Les violistes ne consentirent pas facilement à céder leur place, la lutte fut même assez âpre.

Les prédécesseurs du violon ont été : le Crouth, la Vièle à archet, la Viole. Tout autre instrument similaire n'a de commun avec le violon que l'archet.

Les transformations successives qui aboutirent au violon commencèrent vers la fin du XV[e] siècle; on remarque que la tête en tripholium est changée en volute; que les ouïes, de croissants passent en *ff;* que les échancrures (C extérieur) affectent un caractère nouveau; que la hauteur des éclisses diminue, et qu'enfin apparaît le renversement du manche, amélioration due aux luthiers français.

Il n'y a pas eu de spécimen indiscutable entièrement constitué comme le violon moderne avant le XVI[e] siècle, époque des Gasparo da Salo, Amati, Maggini.

Une des principales causes qui augmenta la sonorité des violes fut la réduction du nombre des cordes; de 6 et 7 qu'elles étaient, elles furent réduites à 4. Le tirage des cordes qui imposait cette charge à la table d'harmonie étant ainsi réduit, donna cette belle amplitude de son à laquelle s'ajouta la qualité obtenue par la voussure plus ou moins prononcée des deux tables.

Stradivarius apporta les derniers perfectionnements au violon; il commença par amatiser (copier Amati) ses pre-

miers modèles; les seconds, appelés *longuets,* furent ainsi nommés parce qu'ils étaient plus longs et plus étroits. D'après nos recherches, ce modèle a dû être obtenu à l'aide du compas, procédé employé par plusieurs luthiers de cette époque. Cette manière de dessiner les contours du violon est mentionnée dans le manuel « Roret ». Nous avons pu reconstituer ce type, malgré deux légères erreurs; ce produit a donné le *longuet.*

La grande époque de Stradivarius commence vers 1689.

Les violons de ce maître, ainsi que tous ceux de ce temps, étaient construits pour un diapason d'un ton en dessous du diapason normal actuel et n'étaient pas faits pour une forte sonorité. De nos jours, on a surtout recherché l'ampleur du son, afin de pouvoir lutter avec les puissants orchestres et les grands pianos de concert.

Proportions du Violon de Stradivarius (Le Messie)

Modèle le plus parfait qui soit connu

Longueur totale du corps à partir de l'extérieur des bords	0,355 mm.
Largeur du haut	0,165 —
» du bas	0,206 —
» du milieu des C..............	0,109 —
Longueur de l'ouverture des C	0,076 —
» du haut au milieu des *ff*	0,193 —
Hauteur des éclisses du haut.........	0,030 —
» » » du milieu	0,030 —
» » » du bas	0,031 —
Longueur du manche	0,130 —
» de la touche	0,260 —

Si l'Italie fut le berceau du dernier perfectionnement de l'instrument, elle fut également celui du progrès dans l'art de jouer du violon; ce progrès fut réalisé dans le courant des XVII[e] et XVIII[e] siècles.

Il est des aptitudes physiques indispensables pour devenir un bon violoniste.

C'est à Corelli que l'on doit la vraie position de la main gauche ainsi qu'une modification de l'archet qui donne de la grâce, de la légèreté à cette belle école du XVIIIe siècle.

La littérature du violon est extrêmement riche. Les progrès rapides de l'instrumentiste ont ouvert un vaste champ aux compositeurs qui ont pu donner libre cours à leur imagination.

Parmi les auteurs d'ouvrages les plus anciens, il faut citer : Christophe Simpson (1660), Germiniani (1680-1762), auteur de la première méthode de violon qui soit connue.

On trouvera à la fin du dictionnaire la liste des violonistes (virtuoses, professeurs, compositeurs) connus jusque vers la fin du XIXe siècle.

TENUE CLASSIQUE DU VIOLON

Tenir le corps droit, sans raideur, légèrement appuyé sur la hanche gauche; les talons éloignés d'environ 12 à 15 centimètres, la pointe des pieds s'écartant sans effort.

La direction du violon, lorsqu'il est à l'épaule, doit faire angle droit avec le pupitre. On veillera à ce que le jeu de l'archet soit aisé, surtout lorsqu'il arrive aux extrémités.

On imprime une direction immuable au violon, pour donner de l'aisance au jeu de l'archet, sans que l'épaule droite participe aux mouvements.

Le poignet gauche doit se tenir droit ou légèrement en dehors; le pouce, en avant du premier doigt est fixé au manche, entre la première et la deuxième phalange.

L'extrême bout des doigts, au-dessus des cordes, se replie en forme de marteau. Cette position est indispensable pour obliger les articulations à se mouvoir et à donner ainsi une grande indépendance aux doigts. Le coude gauche sera très rentré sous le violon, afin de faciliter l'évolution de la main gauche vers les positions élevées.

La ligne horizontale du violon forme angle droit avec le corps; cependant la volute doit être sensiblement plus bas que l'épaule, afin de ne pas gêner la circulation du sang vers les doigts, car le violon levé trop haut est parfois une cause de fatigue.

Le corps se place en trois quarts par rapport au pupitre, la tête légèrement tournée vers l'épaule gauche, le regard de face; les portées supérieures de la musique doivent se trouver à la hauteur des yeux.

TENUE DE L'ARCHET

L'archet se tient du bout du pouce, pour laisser toute la souplesse aux articulations; les doigts, très peu espacés, s'arrondissent de moins en moins de l'index à l'auriculaire. Le poignet, courbé au talon, est légèrement cambré lorsque l'archet arrive vers la pointe.

La direction de l'archet doit être parallèle au chevalet et, par conséquent constamment, perpendiculaire aux cordes; sa place normale est entre la touche et le chevalet. Il se rapproche de la touche, lorsqu'on veut obtenir des sons doux et veloutés, et du chevalet pour les positions élevées ou pour les sons forts et énergiques.

Le coude droit se tient avec aisance, ni trop rapproché du corps, ni trop éloigné.

On ne peut préciser cette tenue d'une manière absolue, car la conformation des articulations n'est pas identique chez tous les sujets. C'est ici le cas de rappeler que l'attitude peut avoir quelques différences chez certains violonistes de belle école, ce qui prouve avec quel soin le professeur doit étudier ses élèves, avant de leur imposer l'immutabilité des principes. Un peu de tolérance, qu'il ne faut pas confondre avec faiblesse, peut rendre l'étude plus agréable et plus profitable.

ENTRETIEN DU VIOLON

Pour que les chevilles fonctionnent bien, il faut les nettoyer d'abord avec du papier de verre fin, les enduire de savon blanc bien sec, puis passer de la craie sur les parties adhérentes au chevillier.

Lorsque les cordes glissent par soubresauts sur le sillet, frottez un crayon à mine de plomb tendre sur le cran où passe la corde.

Il faut se garder de confondre le jeu froid avec le jeu classique.

Si la touche devient inégale par suite d'usure ou se déforme, faites-la régler par un luthier.

Veillez à ce que le chevalet se maintienne droit, plutôt légèrement incliné en arrière.

Si l'âme tombe, détendez les cordes immédiatement, afin d'éviter la déformation de la table d'harmonie.

Le nettoyage de l'intérieur du violon se pratique en introduisant par les ouïes de l'orge perlé et chauffé; secouez l'instrument, l'orge en sortant entraînera les poussières dont une partie restera adhérente aux graines, par suite d'un phénomène électrique.

Enlevez régulièrement la colophane qui s'accumule sur le violon en l'essuyant légèrement avec une peau de chamois souple et sèche. Mais si le nettoyage extérieur est urgent, il demande une extrême prudence. Cette opération n'est pas sans danger pour la beauté de l'instrument. En principe, il faut, par des soins constants, éviter d'y arriver.

L'alcool est funeste aux vernis gras. Les eaux alcalines (soude et potasse) dissolvent tous les vernis.

La seule mixture pratique pour le nettoyage du vernis, est un mélange d'huile de lin crue et d'essence de térébenthine. Lorsque le vernis à l'huile est neuf et qu'il a subi une avarie, soit par un excès de chaleur, soit par suite d'adhérence à la peluche ou autre tissu de l'intérieur de l'étui, il faut frotter légèrement avec de l'huile de lin mélangée de poudre très fine de pierre ponce. Ce n'est qu'un palliatif, car la pierre use le vernis.

Au moindre accident arrivant à un violon, ne fût-ce qu'un simple décollage, si vous n'avez pas un bon luthier à votre portée, avertissez votre professeur qui vous donnera les conseils nécessaires.

Nous avons vu des violons chargés d'un amas de colle où il n'en aurait fallu qu'une demi-goutte, des fentes soudées sans raccord, des tables vissées ou clouées aux tasseaux, etc., etc.

Ne détendez pas la chanterelle lorsque le violon est au repos, sous prétexte d'économie; le jeu de la monter et de la descendre la fait casser plus vite et amène le déséquilibre de l'instrument.

Lorsqu'on doit se faire entendre en soliste dans une salle de concert ou dans un salon, il est bon de soumettre l'ins-

trument, quelques instants avant de s'en servir, à l'ambiance de la température, ne serait-ce que pour la stabilité de l'accord et pour s'assurer du degré de sonorité qu'il convient de demander au violon, selon les particularités acoustiques du lieu où l'on joue.

ENTRETIEN DE L'ARCHET

Comme il est de toute nécessité de détendre la baguette lorsqu'elle ne sert pas, il est bon, de temps à autre, de mettre une goutte d'huile fine sur la vis du bouton de serrage.

Le nettoyage de la baguette se fait avec un mélange d'huile et de térébenthine, en ayant soin d'isoler les crins de cette opération.

Il faut éviter autant que possible le lavage des crins. Si on y est forcé, voici la manière de s'y prendre :

On les lave entre les doigts dans de l'eau presque chaude et du savon; ensuite on les rince à l'eau pure, jusqu'à ce qu'il ne reste aucun corps gras; on maintiendra la hausse sur la baguette pour ne pas mêler les crins et on attendra le séchage complet avant de mettre la colophane.

L'opération du lavage doit être pratiquée rapidement, afin d'éviter le décollage de certaines parties.

Pour enduire de colophane les crins neufs ou ceux qui viennent d'être lavés, pulvérisez une petite partie de cette résine, passez cette poudre sur les crins avec un tampon d'ouate; terminez en frottant les crins sur le bâton de colophane.

Violons du Roy. — C'est sous Louis XIII, époque de l'apparition du violon à la cour, que se forma la grande *Bande des vingt-quatre violons du Roy,* portés à vingt-cinq par la suite, tout en continuant à s'appeler *vingt-quatre violons du Roy.*

Ils étaient chargés de faire de la musique en diverses circonstances et de figurer comme acteurs dans les ballets en jouant de leur instrument.

Un bon violon doit en partie ses qualités au parfait équilibre de ses organes.

En France, les *vingt-quatre violons du Roy* étaient renommés pour être les plus habiles de leur temps.

En 1655, Louis XIV créa spécialement pour Lully le groupe des *petits violons* et lui en confia la direction. Ce groupe, trié sur le volet, qui ne comptait que seize exécutants au début, en eut bientôt vingt et un.

Les *petits violons* se joignaient à la *grande Bande* des vingt-quatre, à certaines cérémonies. Ils furent appelés plus tard *violons du cabinet* et suivaient le Roy dans tous ses voyages.

Les *petits violons* furent supprimés au début du règne de Louis XV, et la *grande Bande* en 1761.

Violoncelle. — Cet instrument permet de traduire les accents pathétiques, donne avec splendeur l'intuition de la beauté musicale et peut atteindre à un très haut degré l'expression la plus suave. Malgré son caractère un peu monotone, le violoncelle possède les ressources du violon et sa difficulté n'est pas moindre. Il se multiplie dans l'orchestre où il double les contrebasses ou les altos; comme soliste, il devient le puissant traducteur des sentiments élevés; il plane; son timbre pur, chaud, distingué, captivant, imite la voix au point d'en donner l'illusion.

Né vers le milieu du XVIe siècle, peu après le violon, le violoncelle remplaça la contrebasse de viole, et n'eut d'abord qu'un rôle d'accompagnateur dans les sonates pour violon ou les autres morceaux de musique d'ensemble. Il prit le nom de basse. Ses dimensions étaient un peu plus grandes que le modèle fixé par Stradivarius.

Ce fut vers 1709 qu'un musicien florentin, nommé J.-B. Stuck, dit Baptistin, joua le premier du violoncelle à l'opéra. La première méthode de violoncelle parut en 1741 (Michel Corretti).

Certains vieux violoncelles actuels sont des basses recoupées. Si le violoncelle avait été construit suivant les règles établissant les proportions du violon, d'après les sons qu'il donne, il devrait avoir un mètre de long, 70 centimètres dans sa plus grande largeur et 85 millimètres d'épaisseur aux éclisses. Afin d'en faciliter le jeu, on a réduit sa longueur et sa largeur, en augmentant la hauteur des

éclisses. Par ces moyens, on est arrivé à conserver le même volume d'air dans la caisse, ce qui donne la bonne proportion des sons.

Dimensions exactes du violoncelle de Stradivarius ayant appartenu à Duport, puis à Franchomme.

Longueur totale du corps	0.750 mm.
» du haut au milieu des *ff*...	0.400 —
Largeur du haut	0.340 —
» du milieu des C..............	0.240 —
» du bas	0.440 —
Longueur de l'ouverture des C	0.170 —
Hauteur des éclisses du haut	0.118 —
» » » du milieu	0.118 —
» » » du bas	0.119 —

Autrefois, le violoncelle était tenu à distance du sol par la pression des genoux, position fatigante. Plus tard, on appuya l'instrument sur un petit banc; ensuite, on ajouta à son extrémité une pointe en bois appelée « piquet »; finalement vint la pique en fer, mobile, qui s'allonge à la hauteur voulue; les violoncellistes modernes reviennent à la pique en bois fixe.

Les plus célèbres violoncellistes connus sont : Duport, Boccherini, Dotzauer, Romberg, Batta, Servais père et fils, Franchomme, Leé, Popper, Davidoff, Les Golterman, Delsart, Becker, Gérardy, Casals, etc.

L'emploi du pouce, comme sillet mobile, a été créé par Berthaut de Valenciennes, l'un des fondateurs de l'école du violoncelliste (XVIII[e] siècle).

Violoncelin. — Instrument intermédiaire entre l'alto et le violoncelle; il s'accorde à l'octave basse du violon et se joue comme le violoncelle. Cet essai ne semble pas avoir réalisé tout ce qu'on en attendait. Son timbre se confond avec celui du violoncelle et de l'alto dans la musique d'ensemble où la moyenne des sons de ces trois instruments donne trop d'importance aux sons graves. Comme instru-

---

La personnalité donne à l'exécution des nuances subtiles qui ne peuvent se noter.

ment de solo, il a été négligé jusqu'à présent par les compositeurs, malgré une tentative faite en 1898 pour le faire connaître (Quatuor Normal).

Virtuose. — Un virtuose est un exécutant qui se consacre spécialement à la technique et à l'esthétique dans l'art de jouer d'un instrument, afin de faire valoir devant un public les œuvres écrites pour cet instrument.

Le virtuose est souvent considéré comme un spécialiste de l'art musical; il ne pratique pas le professorat, ne joue à l'orchestre qu'exceptionnellement. Dans le sens propre du mot, c'est celui qui exécute les plus hautes difficultés.

Le virtuose, de nos jours, doit connaître plus que jamais l'art d'interpréter les grandes œuvres.

Vista (ital.). — *Prima vista.* A première vue.

Vivace (ital.). — Vif, alerte. *Vivacissimo,* très vif; synonyme de *Presto.*

Vivo (ital.). — Synonyme de *Vivace.*

Voce (ital.). — *Mezza voce,* mi-voix. *Sotto voce,* voix sourde.

Volta (ital.). — Retour. *Due volte,* deux fois. *Prima volta,* première fois.

Volti (ital.). — Tournez. *Volti subito,* tournez subitement. Souvent indiqué en abrégé.

Volute (de *volutus,* roulé). — Ornement en forme de spirale, qui termine la tête du chevillier du violon. Les amateurs de lutherie attachent une certaine importance à la beauté d'une volute ancienne.

L'harmonie des lignes est difficile à établir dans une volute, car elle doit correspondre à l'ensemble du violon, pour avoir un véritable cachet artistique.

Autrefois, les volutes étaient faites à la main; aujourd'hui, elles sont sculptées par un tour à toupie, par conséquent, toutes d'un même modèle.

Les volutes anciennes ont souvent de l'usure en dessous et à côté; cela tient à plusieurs causes : d'abord, à l'habitude de suspendre les violons au mur, d'où un frottement

constant, car les poches ou étuis ne servaient guère autrefois que pour transporter les violons. L'usure de côté se produisait lorsque, n'ayant pas la ressource d'une mentonnière permettant d'accorder en gardant le violon à l'épaule, on fixait la volute sur un point d'appui quelconque. En outre, dans les théâtres, à l'époque où les parties de violon se composaient uniquement d'accompagnements fastidieux et longs, n'exigeant pas de démanchés, le violoniste posait simplement la volute sur le genou pour s'éviter de la fatigue. On s'explique qu'après ces frottements continus, le bois le plus dur ait fini par y laisser une partie de lui-même.



SECONDE PARTIE

VIOLONISTES

Virtuoses, compositeurs, professeurs célèbres connus depuis l'origine du violon jusqu'à la fin du XIXe siècle.

A

ABBE, JOSEPH-BARNABÉ-SAINT-SEVIN (dit l'). — Né à Agen en 1727; mort à Maisons, près Charenton, en 1787.

ABEL, LÉOPOLD-AUGUSTE. — Né à Coëthen en 1720.

ABEL, LUDWIG. — Né à Eckartsberga en 1835; mort à Munich en 1895. — Méthode.

ADELBURG, AUGUST. — Né à Constantinople en 1830; mort à Vienne en 1873.

ALARD, DELPHIN. — Né à Bayonne en 1815; mort à Paris en 1888. Célèbre virtuose et pédagogue ; succéda à Baillot comme professeur au Conservatoire de Paris. Il avait un jeu très brillant, essentiellement français. Alard a beaucoup écrit pour son instrument; son *Ecole du Violon* est recommandable. Sarasate fut son élève.

ALBERTI, JOS.-MATH. — Né à Bologne en 1685.

ALDAY fils aîné. — Né à Paris en 1763. — Méthode.

ALDAY Jeune. — Né à Paris en 1764.

ALDER, GEORGES. — Né à Bude en 1806.

ALIANI, LOUIS. — Né à Plaisance en 1789.

ALLEAUMES, MORITZ. — Fin XVIIIe siècle.

ALTES, ERN.-EUG. — Né à Paris en 1830.

ANCOT, JEAN. — Né à Bruges en 1779; mort à Bruges en 1848.

ANDRIES, JEAN. — Né à Gand en 1798; mort à Gand en 1872.

ANET, BAPTISTE. — Artiste français, mort vers 1700 en Pologne. Elève de Corelli. Un des premiers violonistes qui joua les doubles cordes en France.

ANGERMEYER. — Né à Bildin (Bohême) à la fin du XVIIe siècle.

ANSALDI, FRANC. — Né à Virceil en 1785.

ANTONIO. — Italien; mort au commencement du XVIIIe siècle.

ARIETTO, SIMON. — Né à Virceil; mort au commencement du XVIIe siècle. Premier virtuose sur le violon.

ARMINGAUD, JULES. — Né à Bayonne en 1824; mort en 1900.

ARTOT, ALLE.-JOS. MONTAGNEY, (dit). — Né à Bruxelles en 1815, mort à Ville d'Avray en 1845.

ASCHENBRENNER, CH.-HENRI.— Né à Altstettin en 1654; mort à Iéna en 1732.

ASHLEY (Général anglais). — Mort près de Londres en 1818.

AUBERT, JACQUES. — Né en 1678; mort à Belleville en 1753.

AUBERT, LOUIS. — Né en 1720; mort en 1798.

AUER, Léopold. — Né à Verszprim (Hongrie) en 1845; violoniste contemporain de grande valeur.

AVONDANO, P.-Ant. — Mort au commencement du XVIIIe siècle.

B

BABBI, Christophe. — Né à Césène en 1748; mort à Dresde en 1814.

BACH, J.-S. — Né à Eisenach en 1685; mort à Leipzig en 1752. — (Voir biographie.)

BAILLOT P.-M.-F. — Né à Passy en 1771; mort à Paris en 1842.

Célèbre violoniste français. Fut nommé professeur à la création du Conservatoire de Paris (1795); entreprit des tournées de concerts dans toute l'Europe. En 1821, il fut nommé premier violon de l'Opéra; en 1825, violon solo de la chapelle royale. Baillot a produit un grand nombre d'élèves remarquables. Parmi ses œuvres, *L'Art du Violon* (1834) fut très estimé, ainsi que sa méthode faite en collaboration avec Rode et Kreutzer. Baillot semble avoir résumé toutes les qualités requises pour faire un quartettiste, un soliste et professeur de la plus grande valeur.

BALDENECKER, J.-Bernard. — Mort à Francfort en 1849.

BALTAZARINI. — XVIe siècle.

BALTZER, Tomas.— Né à Lubeck en 1630; mort à Londres en 1663. A été un des premiers qui introduisit l'art de jouer du violon en Angleterre.

BANISTER, JOHN. — Né près de Londres en 1630; mort en 1679.

BANISTER, JOHN *fils*. — Né en Angleterre en 1663; mort en 1735. Méthode.

BARBELLA, EMM. — Né à Naples; mort à Naples en 1773.

BARGAGLIA, SCIPION. — Fin du XVI[e] siècle. Le premier qui employa le mot « Concerto » dans le sens de pièce pour instrument principal.

BARGHEER, ADOLPHE. — Né à Bückenbourg en 1840.

BARGHEER, KARL-LOUIS. — Né à Bückenbourg en 1831.

BARNEWITZ. — Né à Berlin en 1800.

BARNOWECH, F. — Né en 1801; mort en 1836.

BARRIERE, E.-B.-J. — Né à Valenciennes en 1749.

BARTHELEMON. — Né à Bordeaux en 1741; mort à Londres en 1808.

BARTOLOMEI. — Né à Parme en 1760.

BASSANI, J.-B. — Né à Padoue en 1657; mort à Ferrare en 1716. Excellent violoniste et compositeur. Maître de Corelli.

BATKA, MARTIN. — Mort à Prague en 1779.

BATTA, JOSEPH. — Né à Maestricht en 1820.

BATTU, PANTALÉON. — Né à Paris en 1799. Mort à Paris en 1870.

BAZZINI, ANT. — Né à Brescia en 1818; mort à Milan en 1897.

BECK, FRANÇOIS. — Né à Mannheim en 1730; mort à Bordeaux en 1809.

BEETHOVEN, L. VAN (voir Biographie). — Né à Bonn en 1770; mort à Vienne en 1827.

BENDA, FRANZ. — Né à Stare-Benatky en 1709; mort à Potsdam en 1786.

BENDA. — Famille de violonistes (Bohême).

BENESCH, JOSEPH. — Né à Batelow (Moravie) en 1793.

BERGERRE, A.-B. — Né à Seignelay (Yonne) en 1803. — Méthode.

BERIOT, CH. A. DE. — Né à Louvain en 1802; mort à Bruxelles en 1870.

Artiste de grande valeur, violoniste fin et délicat dont le jeu personnel fut préparé par une éducation et une organisation des plus raffinées. Ses tournées de concerts le rendirent célèbre; on admirait en lui la rare beauté du son, la justesse impeccable, un style élégant. Ch. de Bériot épousa la grande cantatrice Malibran. Parmi ses nombreuses compositions, les airs variés ont disparu de l'école moderne; ses concertos, sa méthode en trois parties, attrayante, instructive, sont restés au répertoire de l'enseignement. Les essais qui ont été faits pour compléter utilement cet ouvrage selon les exigences de la technique moderne ne suivent pas toujours le mouvement progressif qui fait la valeur de toute œuvre d'enseignement.

BERNER, ANDRÉ. — Né en Bohême en 1766; mort à Bonn en 1791.

BERTHAUME, J. — Né à Paris en 1752; mort à Saint-Pétersbourg en 1802.

BEUMER, HENRI. — Né à Leeuwarden (Pays-Bas) en 1831.

BIBER, H. J. F. VON. — Né à Wartenberg (Bohême) en 1644; mort à Salzbourg en 1704.

BIHARI, JEAN. — Né à Gross-Allong (Hongrie) en 1768; mort à Pesth en 1828.

BINI, PASQUALINO. — Né à Pesaro en 1720.

BIRCKENSTOCK, J.-A. — Né à Alsfeld en 1687; mort à Eisenach en 1733. Un des plus anciens compositeurs pour le violon, en Allemagne.

BLANCHARD, H.-S. — Né à Bordeaux en 1787; mort à Paris en 1858.

BLASIUS. — Né en 1758; mort à Versailles en 1829.

BLUMENTHAL, JOS. VON. — Né à Bruxelles en 1782; mort à Vienne en 1850. — Méthode.

BŒHM, JOSEPH. — Né à Pesth en 1795; mort à Vienne en 1876.

BŒHMER, KARL. — Né à La Haye en 1799; mort à Berlin en 1884.

BONAZZI, ANT. — Né à Crémone; mort à Mantoue en 1802.

BONNET, J.-B. — Né à Montaubant en 1763.

BONPARTI, F.-A. — Né à Trente en 1660.

BORNET. — Né à Paris au XVIIIe siècle. Méthode.

BORGHI, LUIGI. — Né vers la fin du XVIIIe siècle.

BOTT, JEAN-JOSEPH. — Né à Cassel en 1826; mort à New-York en 1895.

BOUCHER, A.-J. — Né à Paris en 1778; mort à Paris en 1861.

BOUVIER. — Né à Colorno, près Rome; mort à Paris en 1823.

BRAND, WALTER. — Né à Rudolstadt en 1811.

BRAUN, JEAN. — Né à Cassel en 1758.

BRODSKY, ADOLPH. — Né à Taganrog (Russie) en 1851.

BRUCH, MAX. — Né à Cologne en 1838. Compositeur.

BRUHNS, N. — Né à Schwabstadt en 1665; mort à Husum en 1697.

BRUNETTI, GAÊTAN. — Né à Pise en 1753; mort à Madrid en 1808.

BRUNI, ANT.-BARTHO. — Né à Coni (Piémont) en 1759; mort à Coni en 1823. — Méthode d'alto.

BULL, OLE. — Né à Bergen (Norvège) en 1810.

BUONAMENTE, J.-B. — Né au XVIIe siècle. L'un des plus anciens compositeurs pour le violon.

C

CAMBINI, G.-G. — Né à Livourne en 1746; mort à Paris en 1825.

CAMPAGNOLI, B. — Né à Cento (Italie) en 1751; mort à Neustrelitz en 1827. Méthodes, études de violon et d'alto. Les sept divertissements sur les positions sont d'excellentes études.

CAMPANELLI, Louis. — Né à Florence en 1771.

CANDIDO. — Commencement du XVIII[e] siècle.

CANAVASSO. — Né vers 1710.

CANNABICH Christian. — Né à Mannheim en 1731; mort à Francfort en 1798.

CANNABICH, Karl. — Né à Mannheim en 1769; mort à Munich en 1805.

CAPRON. — Né en 1754; mort en 1802.

CAPUZZI. — Né à Brescia en 1740; mort à Bergame en 1818.

CARBONELLI, E. — Mort en 1772.

CARPENTIER, L. — Mort à Paris en 1828. Méthode.

CARRODUS, J.-T. — Né à Keighley en 1836; mort à Londres en 1895.

CARTIER, J.-B. — Né à Avignon en 1765; mort à Paris en 1841. Méthode.

CASTELBARGO, C. — Amateur, auteur, collectionneur du XVIII[e] siècle.

CASTRUCCI, Pierre. — Né à Rome en 1689; mort à Londres en 1769.

CELESTINO, Eligio. — Né à Rome en 1737; mort à Ludwiglust en 1812.

CELLA, L. S. — Né à Bayreuth en 1750.

CESARINI, CH.-F. — Né à Rome en 1664.

CHABRAN, F. — Né en Piémont en 1733.

CHARTRAIN. — Né à Liége en 1777; mort en 1793.

CHERBLANC, J.-L. — Né à Morancé (Rhône) en 1809.

CHYTRY. — Né en Bohême en 1740.

CLAVEL, J. — Né à Nantes en 1800; mort à Sille-le-Guillaume en 1852.

CLEEG, JEAN. — Né en Angleterre en 1714; mort en 1741.

CLEMENT, F. — Né à Vienne en 1784; mort à Vienne en 1842.

COLLINS, F .— Né en Angleterre en 1797; mort à Londres en 1871.

COLONNE, E. — Né à Bordeaux en 1838. Remarquable chef d'orchestre; mort en 1910.

COLYNS, J.-B. — Né à Bruxelles en 1834.

CONFORTO. — Né en Piémont en 1743.

CONSTANTIN, LOUIS. — Né en 1585; mort à Paris en 1657.

CORBETT, W. — Né en Angleterre en 1668; mort à Londres en 1748.

CORDIER, JACQUES, dit BOCAN. — Né en Lorraine en 1580.

CORELLI, ARCANGELO. — Né à Fusignano en 1653; mort à Rome en 1713.
Grand virtuose et compositeur classique, un des promoteurs de l'école moderne. Ses sonates et ses concertos *da Camera* sont célèbres. Presque toutes ses œuvres ont été revues et augmentées d'ornements que Corelli lui-même avait l'habitude d'ajouter dans l'exécution. Les basses continues furent réalisées par différents auteurs : Germiniani, Alard, David, Léonard, etc. Corelli contribua aussi au perfectionnement de l'archet.
L'étude de ses œuvres permet d'acquérir un style large et majestueux.
La plupart de ses nombreux élèves devinrent des violonistes célèbres.

CORONINI. — Né à Vienne en 1796; mort à Trieste en1875.

COSIMI, N. — Né à Rome vers la fin du XVII[e] siècle.

COURVOISIER, Karl. — Né à Bâle en 1846.

CRAMER, Guillaume. — Né à Mannheim en 1745; mort à Londres en 1799.

CUPIS, F. DE CAMARGO. — Né à Bruxelles en 1719; mort à Paris (?) en 1764.

CZARTH, G.— Né à Deutschenbrod en 1708; mort à Mannheim en 1774.

D

DALLOGLIO, Dominique. — Né à Padoue au commencement du XVIII[e] siècle; mort à Narva.

DANCLA, Ch. — Né à Bagnère-de-Bigorre en 1818. Professeur au Conservatoire de Paris. Méthode, études, duos.

DAVAUX, J.-B. — Né à Saint-André (Isère) en 1737; mort à Paris en 1822.

DAVID, Ferdinand. — Né à Hambourg en 1810; mort en Suisse en 1873.

Admirable violoniste et pédagogue, artiste accompli; David fut le chef de l'école de Berlin. Parmi ses travaux, sa méthode ainsi que le groupement des sonates anciennes, eurent une grande renommée. Mendelssohn, qui tenait David en haute estime, écrivit son *Concerto de violon* en collaboration avec ce maître.

DEAN. — Né en Angleterre au XVIII[e] siècle.

DEBAR. — Né à la fin du XVIII[e] siècle.

DE GIOVANNI, N. — Né à Gênes en 1804; mort à Parme en 1856.

DE LANGE, H. F. — Né à Liége en 1717 ; mort à Liége en 1781.

DELDEVEZ, E. M. E. — Né à Paris en 1817. Chef d'orchestre de la Société du Conservatoire de Paris de 1872 à 1885. A écrit un ouvrage sur les auditions durant cette période.

DEPAS, E. — Né à Liége, XIXe siècle. Méthode, études.

DESCHAMPS, M. — Né à la fin du XVIIIe siècle.

DESPLANES. — Du XVIIe au XVIIIe siècle.

DISTLER, J.-G. — Né à Wurtemberg; mort à Vienne en 1798.

DITTERS DE DITTERSDORFF. — Né en 1739; mort en 1799.

DONT, JACOB. — Né à Vienne en 1815; mort à Vienne en 1888. Auteur d'études excellentes groupées sous le titre de « *Gradus ad Parnassum* ».

DUBOURG, MATHIEU. — Né en Angleterre en 1703; mort en 1767.

DUMANOIR, G. — Né à la fin du XVIIe siècle.

DUPONT, J. Aîné. — Né à Liége en 1821; mort à Liége en 1861.

DURANOWSKI. — Né à Varsovie en 1770; mort à Strasbourg en 1738.

DUVAL FRANÇOIS. — Mort à Paris en 1738.

E

ECCLES, JEAN. — Né en Angleterre à la fin du XVIIe siècle; mort en 1735.

ECK, J.-F. — Né à Mannheim en 1766; mort à Bamberg en 1809.

ECK, F. — Né à Mannheim en 1774; mort à Strasbourg en 1804.

EICHBERG, JULIUS. — Né à Dusseldorf en 1824.

EICHORN, JEAN. — Né en Allemagne en 1766.

ELLER, LOUIS. — Né à Graetz (Styrie) en 1819; mort à Pau en 1862.

ERNST, F.-A. — Né à Georgenthal en 1745; mort à Gotta en 1805.

ERNST, H.-W. — Né en Moravie en 1814; mort à Nice en 1865.

F

FALCO, FRANÇOIS. — Italien. XVIII[e] siècle.

FARINA, CH. — Né à Mantoue au XVII[e] siècle. Un des premiers compositeurs pour le violon et créateur du style de musique de chambre.

FAUVEL. — Vers 1756.

FEIGE, TH. — Né à Zeitz en 1751; mort à Breslau en 1822.

FEMY, F. — Né à Gand en 1790; mort à Rotterdam en 1839.

FERRARI, DOMINIQUE. — Né à Plaisance. Mort à Paris en 1780.

FERTE, CHARLES LA. — Français. XVIII[e] siècle.

FESCA, G.-M. — Né à Magdebourg en 1789; mort à Carlsruhe en 1826.

FESTA, G.-M. — Né à Trani en 1771; mort à Naples en 1839.

FESTING, M. Ch. — Né à Londres en 1752.

FIORILLO, Fred. — Né à Brunswick en 1753; mort à Saint-Pétersbourg en 1828. Ses 36 caprices de forme classique, sont encore très estimés.

FODOR, J. — Né à Venloo en 1752; mort à Saint-Pétersbourg en 1828.

FONTANA, G.-B. — Mort à Brescia en 1630. Un des plus anciens compositeurs pour le violon et initiateur de style de musique de chambre.

FONTAINE, A.-N.-M. — Né à Paris en 1785; mort vers le milieu du XIXe siècle.

FRAENZL, Ignace. — Né à Mannheim en 1734; mort à Mannheim en 1803.

FRAENZL, Ferdinand. — Né à Schwetzingen en 1770; mort à Mannheim en 1833.

FRANCŒUR, F. — Né à Paris en 1698; mort à Paris en 1787. L'un des violons du Roy. Ses sonates, d'un style pur et classique, sont très appréciées.

FRANCO-MENDES, J. — Né à Amsterdam en 1816; mort en Hollande en 1841.

FUCHS, Pierre. — Né à Prague au milieu du XVIIIe siècle; mort à Vienne en 1804.

G

GALEAZZI, F. — Né à Turin en 1758; mort à Rome en 1819. Méthode; l'une des plus anciennes.

GARCIN. — Né à Bourges en 1830; mort à Paris en 1896.

GAVINIES. — Né à Bordeaux en 1726; mort à Paris en 1800.

Un des meilleurs violonistes français du XVIII° siècle. Viotti l'appelait le *Tartini* français. Ses 24 matinées renferment de réelles difficultés pour la main gauche, qui donnent une haute idée des grandes capacités techniques de ce beau violoniste.

Consultez : Notice de Fayolle (1810) sur Corelli, Tartini, Galvaníès et Viotti.

GEBAUER. — Né à La Fère en 1763; mort à Paris en 1812.

GEHOT. — Né en Belgique en 1756.

GELINECK. — Né en Bohême en 1709 ; mort en Italie en 1779.

GEMINIANI, F. — Né à Lucques en 1680; mort à Dublin en 1762. Violoniste, compositeur et musicographe. Vécut surtout en Angleterre où il contribua beaucoup à faire connaître l'art de jouer du violon à une époque où cet art était peu développé.

GHYS. — Né à Gand en 1801; mort à Saint-Pétersbourg en 1848.

GIARDINI, FÉLIX. — Né à Turin en 1716; mort à Moscou en 1796.

GIORGETTI. — Né à Florence en 1796.

GILLIANI, FRANÇOIS. — Né à Florence en 1760.

GODARD, B. — Né à Paris en 1849; mort à Cannes en 1895. Violoniste et compositeur.

GOLDMARK. — Né en Hongrie en 1830.

GRAFF, CH. — Né en Hongrie en 1833; mort à Paris en 1859.

GRASSET. — Né à Paris en 1769.

GRAUN. — Né à Wahrenbrück en 1698; mort à Berlin en 1771.

GRAVRAND, Aîné. — Né à Caen en 1770; mort à Caen en 1854.

GROSSE. — Né à Berlin en 1756; mort à Berlin en 1789.

GROSSI, A. — Fin XVII° siècle.

GUENEE, L. — Né à Cadix en 1781.

GUENIN, M.-A. — Né à Maubeuge en 1744; mort en 1814.

GUERILLOT, H. — Né à Bordeaux en 1749; mort à Paris en 1805.

GUICHARD. — Commencement du XIX[e] siècle. Méthode.

GUIGNON, J.-P. — Né à Turin en 1702; mort à Versailles en 1775.

GUILLEMAIN, G. — Né à Paris en 1705; mort à Paris en 1770.

H

HABENECK, F.-A. — Né à Mézières en 1781; mort à Paris en 1849. Professeur de violon au Conservatoire de Paris. Excellent pédagogue; créateur des concerts classiques de Paris où les symphonies de Beethoven furent mises en honneur par des exécutions modèles. Il eut comme élèves Allard et Léonard.

HARANG. — Né à Paris en 1738; mort à Paris en 1805.

HATTASCH, D. — Né en Bohême en 1725; mort à Gotha en 1777.

HELD, J. — Né à Landshut en 1770 ; mort en Bavière en 1812 (?)

HELLMESBERGER. — Famille viennoise de violonistes, XIX[e] siècle.

HENNEN. — Né dans le Limbourg en 1830.

HERMANN, F. — Né à Francfort en 1828.

HIRSCH, L. — Né à Vienne à la fin du XVIII[e] siècle.

HOLMES, A et H. — Anglais. XIX[e] siècle.

HUBAY, Ieno. — Né à Budapest en 1858.

J

JANSA, L. — Né en Bohême en 1794; mort à Vienne en 1875.

JARNOWIC, G. G. M. — Né à Palerme en 1745; mort à Saint-Pétersbourg en 1804.

JOACHIM, Jos. — Né à Kittsée en 1831 ; mort à Berlin en 1899.
Un des plus grands violonistes modernes. Son interprétation des grandes œuvres était ce qu'il y a de plus noble dans l'art. Sa technique remarquable le plaçait au-dessus des virtuoses dont l'éclat et le coloris captivent de prime abord. Méprisant la recherche de l'effet, élévant les intentions du compositeur vers l'idéal le plus élevé, Joachim sut impressionner et instruire. Dans la musique de chambre, il atteignit une rare perfection.

K

KACZKOWSKI, J. — Bohême (Tabor). Fin du XVIII[e] siècle.

KALLIWODA, J.-W. — Né à Prague en 1801; mort à Carlsruhe en 1866.

KENNIS, G. — Né à Lierre (Belgique) en 1720; mort à Louvain en 1789.

KETTENUS, J. — Né à Verviers en 1823; mort à Londres en 1896.

KOTEK, J. — Né à Moscou en 1855; mort à Davos en 1885.

KREUTZER, Rodolph. — Né à Versailles en 1766; mort à Genève en 1831.

Elève de Stamitz. Brillant virtuose et pédagogue; fut nommé professeur de violon au Conservatoire de Paris à sa fondation (1795). Kreutzer fit de nombreuses tournées de concerts dans toute l'Europe, avec des succès éclatants.

Les 42 caprices pour violon, les 19 concertos de ce maître, maintiendront longtemps sa réputation d'auteur classique.

Beethoven lui dédia sa fameuse *Sonate de l'opus* 47. On ne s'explique pas pourquoi Kreutzer négligea de la produire; Vieuxtemps, émerveillé par ce chef-d'œuvre, le fit connaître.

KREUTZER, Aug. — Né à Versailles en 1778; mort à Paris en 1832.

L

LAFONT. — Né à Paris en 1781; mort en tournée en 1839.

LAHOUSSAYE, P. — Né à Paris en 1735; mort à Paris en 1818.

LALO, E. — Né à Lille en 1823; mort à Paris en 1892.

LAMOUREUX, Ch. — Né à Bordeaux en 1834. Chef d'orchestre remarquable.

LAUB, F. — Né à Prague en 1832; mort à Gries en 1875.

LAURENTI, B.-J. — Né à Bologne en 1644; mort à Saint-Pétronne en 1726.

LAURENTI, G.-N. — Mort à Bologne en 1752.

LAUTERBACH. — Né à Culmbach en 1832.

LECAMUS. — XVIIe siècle.

LECLAIR, J.-M. — Né à Paris en 1687; assassiné à Paris en 1764.

Illustre compositeur pour le violon. Elève de Somis.

Ses sonates sont célèbres et affirment l'influence de l'école italienne des XVIIe et XVIIIe siècles.

LECLAIR, A.-R. — Né à Lyon au XVIIIe siècle.

LEONARD, HUBERT. — Né à Bellair près Liége en 1819; mort à Paris en 1890.

Illustre pédagogue. Après avoir fait plusieurs tournées de concerts, il fut appelé comme premier professeur au Conservatoire de Bruxelles, en remplacement de Ch. de Bériot. Vers 1867, il revint à Paris pour se livrer à l'enseignement.

De nombreux violonistes modernes ont reçu ses conseils. La plupart de ses œuvres sont destinées à l'enseignement. La *Gymnastique,* les 24 *Etudes harmoniques,* son *Ancienne Ecole Italienne* sont d'excellentes études.

LIBON. — Né à Cadix en 1775; mort à Paris en 1838.

LIPINSKI, K.-J. — Né en Pologne en 1790; mort à Lemberg en 1861.

Rival de Paganini, après avoir été son ami.

Puissance de sonorité et grande virtuosité dans les doubles cordes. Son *Concerto Militaire* pour violon, est resté au répertoire.

LOCATELLI. — Né à Bergame en 1693; mort à Amsterdam en 1764.

Violoniste remarquable, élève de Corelli.

Locatelli a beaucoup contribué au développement de la technique du violon. Ses œuvres ont été reproduites en partie par les pédagogues modernes. Il réalisa certains progrès dans la forme de la sonate, employa le jeu des doubles cordes avec changements dans l'accord du violon.

LOLLI. — Né à Bergame en 1730; mort en Sicile en 1802.

LULLI, J.-B. — Né à Florence en 1633; mort à Paris en 1687.

LUTSNER, FAMILLE. — Breslau, XIXe siècle.

M

MANFREDI, Ph. — Né à Lucques en 1738; mort à Madrid en 1780.

MARAIS. — Né à Paris en 1656; mort à Paris en 1728.

MARINI, Biagio. — Né à Brescia en 1595; mort à Padoue en 1660. Un des premiers virtuoses et compositeurs.

MARSICK. — Né à Liége en 1848. Professeur au Conservatoire de Paris.

MASSART, Lambert. — Né à Liége en 1811; mort à Paris en 1892. Professeur au Conservatoire de Paris.

MASSET, N. — Né à Liége en 1811.

MATTEIS. — Fin du XVIIe siècle.

MAURER. — Né à Potsdam en 1789; mort à Saint-Pétersbourg en 1878. Auteur d'un *concerto* pour quatre violons.

MAURIN. — Né à Avignon en 1822; mort à Paris en 1894. Professeur au Conservatoire de Paris.

MAYSEDER. — Né à Vienne en 1789; mort à Vienne en 1863.

Violoniste remarquable auquel Paganini rendait hommage. Auteur de musique de chambre.

MAZAS. — Né à Béziers en 1782. Mort en 1849.

Méthode et duos très estimés pour l'enseignement primaire.

MEERTS. — Né à Bruxelles en 1800; mort à Bruxelles en 1863.

Professeur au Conservatoire de Bruxelles. Les études de ce maître sont appréciées.

MERULA, Tarquinio. — Crémone, XVIIe siècle.

Un des promoteurs de la technique du violon.

MESTRINO. — Né à Milan en 1748; mort à Paris en 1790.

MILDNER. — Né en Bohême en 1812; mort à Prague en 1865.

MILLONT. — Né à Manosque (Basses-Alpes) en 1820.

MŒSER. — Né à Berlin en 1774; mort à Berlin en 1851.

MOLIQUE. — Né à Nuremberg en 1802; mort à Stuttgart en 1869.

MONASTERIO. — Né en Espagne en 1836.

MONTECLAIR. — Né à Chaumont en 1666; mort à Saint-Denis en 1737. Méthode.

MORIANI, J. — Né à Livourne en 1752.

MOSSI. — Rome, fin du XVIIe siècle.

MOZART, L., Père. — Né à Augsbourg en 1719; mort à Salzbourg en 1787.
Auteur d'une méthode importante pour l'époque, rééditée plusieurs fois et traduite dans plusieurs langues.

MOZART, W. — Né à Salzbourg en 1756; mort à Vienne en 1791. Consultez : biographie.

MUSIN, Ovide. — Né à Liége en 1854. Violoniste distingué.

N

NACHEZ, Tivadar. — Né à Budapest en 1859.

NARDINI. — Né en Toscane en 1722; mort à Florence en 1793.
Elève de Tartini. Ses compositions, très classiques, sont appréciées et recommandées comme études.

NAVOIGILLE, H. et G. — Né à Givet en 1745; mort en 1811.

NERUDA (Madame). — Né à Brünn en 1839.

NEUBAUER. — Né en Bohême en 1760; mort à Buckebourg en 1795.

NYON. — Né à Paris en 1567; mort en 1641.

P

PAGANINI. — Né à Gênes en 1782; mort à Nice en 1840. Le violoniste qui étonna le plus le monde par sa virtuosité prodigieuse. Sa réputation universelle n'a pas été égalée; son acrobatie surprenait les violonistes de l'époque. La vie de Paganini fut très mouvementée, les anecdotes sur son compte ne manquent pas. On le disait avare et passionné pour le jeu. Cependant, il offrit vingt mille francs à Berlioz pour l'aider dans ses entreprises musicales. Ces légendes et tant d'autres sont contestées; on l'accusait même de s'être laissé aller jusqu'au crime! De tout cela, rien n'est prouvé.

Paganini dut en partie sa grande réputation au secret où il tint ses œuvres, ne voulant pas les laisser imprimer de son vivant; quelques-unes de celles-ci, considérées comme injouables, ne pouvaient s'exécuter qu'en changeant l'accord du violon, artifice dont Locatelli était l'inventeur. Néanmoins, Paganini réunissait tous les dons de la virtuosité : un son énorme, technique supérieure dans les doubles cordes, doubles sons harmoniques, pizzicati de la main gauche, etc.

Comme quartettiste, Fétis déclare qu'il était un violoniste de second ordre. Ses 24 caprices et concertos sont des études de haute difficulté.

PAGIN. — Né à Paris en 1721.

PAPINI. — Né à Camajore en 1846.

PICHEL. — Né en Bohême en 1741; mort à Vienne en 1805.

PIELTAIN, D.-P. — Né à Liége en 1754; mort à Liége en 1833.

PISENDEL, JOHAM-GIARG. — Né à Karlsbourg en 1687; mort à Dresde en 1755.

POLLEDRO, G.-B. — Né à Turin en 1781; mort à Turin en 1853.

POLITZER. — Né à Pest en 1832.

PRUME, F.-H. — Né à Stavelot (Belgique) en 1816; mort à Stavelot en 1849.

PUGNANI, G. — Né à Turin en 1731; mort à Turin en 1798. Grand violoniste et compositeur. Elève de Somis. Parmi ses élèves, il faut citer : Viotti, Bruni, etc. Quelques-unes de ses sonates sont encore au répertoire des violonistes.

PUPPO. — Né à Lucques en 1749; mort à Florence en 1827.

R

RAFF, JOACHIM. — Né à Lachen (Suisse) en 1822; mort à Francfort en 1882.

RAIMONDI. — Né en Italie en 1733; mort en 1802.

RAPPOLDI, EDOUARD. — Né à Vienne en 1839.

REBEL. — Né à Paris en 1669; mort à Paris en 1747.

REMENYI. — Né en Hongrie en 1830; mort à New-York en 1898.

REMMERS. — Né à Jever en 1805; mort à La Haye en 1847.

RIES, H. — Né en 1802; mort à Berlin en 1886.

RIES, L. — Né à Berlin en 1830.

ROBBERECHS. — Né à Bruxelles en 1797; mort en 1860.

RODE, PIERRE. — Né à Bordeaux en 1774; mort à Damazon (Lot-et-Garonne) en 1830.

Célèbre violoniste; professeur au Conservatoire de Paris à sa fondation, (1795), tout en continuant ses tournées dans toute l'Europe. Beethoven écrivit pour lui la *Romance op.* 50. Ses compositions pour le violon sont remarquables. Ses 24 caprices et concertos forment encore une base solide pour l'étude du violon. La biographie de Rode a été publiée par Pougin.

ROGNONE, R. — Né à Milan à la fin du XVIe siècle.

ROLLA, A. — Né à Pavie en 1757; mort à Milan en 1841. Maître de Paganini.

ROMBERT, A. — Né à Wechta en 1767; mort à Gotha en 1821.

ROSE, A.-J. — Né à Jassy en 1863.

ROVELLI, P. — Né à Bergam en 1793 ; mort à Bergam en 1838.

RUDERSDORFF, J. — Né à Amsterdam en 1788; mort à Königsberg en 1866.

RUST, F.-W. — Né à Wœrlitz en 1739; mort à Dessau en 1796.

S

SAINT-LUBIN (DE) — Né à Turin en 1805; mort à Berlin en 1850.

SAINT-SAENS. — Né à Paris en 1835; mort à Alger en 1922.

Compositeur (voir biographie).

SAINTON. — Né à Toulouse en 1813; mort à Londres en 1890.

SALMON. — Né à Bonn en 1745; mort à Londres en 1815.

SARASATE, P. — Né à Pampelune en 1844. Mort en 1913. Violoniste virtuose; enfant prodige. Avec ses qualités : virtuosité parfaite, justesse absolue, technique fabuleuse, sonorité cristalline, enchanteresse, Sarasate peut être compté au nombre des plus grands violonistes modernes, malgré un jeu plus violonistique que musical.

SAURET, E. — Né à Dun-le-Roi (Cher) en 1852.

SAUZAY, E. — Né à Paris en 1809. Professeur au Conservatoire de Paris.

SCHELLER. — Né en Bohême en 1759.

SCHICK. — Né à La Haye en 1756; mort à Berlin en 1813.

SCHMIDT, J. — Né à Buckenbourg en 1795; mort à Buckenbourg en 1865.

SCHRADIECK, H. — Né à Hambourg en 1846.
Sa *Technique du Violon* en trois suites est estimable.

SCHUBERT, LOUIS. — Né à Dessau en 1828; mort à Dresde en 1884. Méthode de violon très estimée.

SCHUPANZIGH. — Né à Vienne en 1776; mort à Vienne en 1830.

SEIDLER. — Né à Berlin en 1778; mort en 1840.

SEVCIK, O. — Professeur au Conservatoire de Prague. Etudes remarquables sur la technique complète de la main gauche et de l'archet.

SENAILLÉ. — Né à Paris en 1687; mort à Paris en 1730.

SIGHICELLI. — Famille de Modène. De 1686 jusqu'à la fin du XIX[e] siècle.

SIMON, J.-H. — Né à Anvers en 1783; mort à Anvers en 1861.

SINGELEE. — Né à Bruxelles en 1812; mort à Ostende en 1875.

SINGER, Ed. — Né en Hongrie en 1831.

SIVORI. — Né à Gênes en 1815; mort à Gênes en 1894.
Grand violoniste, se spécialisa dans les œuvres de Paganini; il fut l'un des rares élèves auxquels le maître s'intéressa.

SLAVIK, J. — Né en Bohême en 1806; mort à Budapest en 1833.

SNEL, Jos.-Fr. — Né à Bruxelles en 1793; mort à Koekelberg en 1861.

SOMIS, Giovanni-Bapt. — Né en Piémont en 1676; mort à Turin en 1763.

SPOHR, Ludwig. — Né à Brunswick en 1784; mort à Cassel en 1859.
Remarquable violoniste, compositeur. Fut considéré de son vivant comme romantique. Ses concertos ont cependant une forme classique et ne peuvent se comparer avec la musique de ses contemporains, tels que : Schumann, etc. Sa méthode, au point de vue pédagogique, ne mérite aucune attention.

STAMITZ, J.-K. — Né en Bohême en 1714; mort à Mannheim en 1761.

STAMITZ, Karl. — Né à Mannheim en 1746; mort à Iéna en 1801.

STAMITZ, Anton. — Né à Mannheim en 1753.

STEVENIERS, J. — Né à Liége en 1817.

STRAUS, L. — Né à Presbourg en 1835 .

STRUNGK, N. A. — Né à Celle en 1640; mort à Dresde en 1700.

STRUSS, F. — Né à Hambourg en 1847.

T

TAEGLICHSBECK, Thomas. — Né à Ansbach en 1799; mort à Baden-Baden en 1867.

TAILLASON, dit : MATHALIN. — Né à Toulouse en 1580; mort en 1647.

TARTINI, G. — Né à Pirano (Istrie) en 1692; mort à Padoue en 1770.

Célèbre comme violoniste, compositeur, théoricien. A été un précurseur et un modèle pour la conduite de l'archet. L'école supérieure qu'il fonda à Padoue produisit de nombreux et célèbres violonistes : Nardini, Pasqualino, etc.

Sa sonate *Trille du Diable* est restée au répertoire de tous les violonistes.

TESSARINI, Carlo. — Né à Rimini en 1690; mort en 1762 (?).

THIBAUT, Jacques. — Né à Bordeaux en 1880. — Grand violoniste moderne.

THOMSON, Cesar. — Né à Liége en 1857.

Violoniste moderne, jeu classique; s'est spécialisé dans les difficultés : doubles cordes, rapidité et justesse impeccable dans les gammes en octaves doigtées.

TINGRY. — Né à Verviers en 1819.

TOMASSINI, L. — Né à Pesaro en 1741; mort à Esterhaz en 1808.

TORELLI, G. — Né à Vérone; mort à Ansbach en 1708.

Célèbre virtuose. Créateur du *Concerto grosso.*

TREU, D.-G. — Né à Stuttgart en 1695. Appelé en Italie « Fedele ».

U

URBANECK. — Né en Bohême en 1809.

V

VALENTINI, G. — Né à Florence en 1690 (?)

VERACINI, A. — Né à Florence au milieu du XVII[e] siècle.

VERACINI, F.-M. (Neveu). — Né à Florence en 1685; mort à Pise en 1750. Violoniste célèbre; ses sonates sont excellentes comme études.

VEROVIO. — Romain, commencement du XVII[e] siècle.

VIEUXTEMPS, Henri. — Né Verviers en 1820; mort à Mustapha en 1881.

Illustre violoniste et compositeur. Vieuxtemps fut une des gloires du violon, résumant la puissance, le style, la virtuosité. Comme compositeur, il a laissé des concertos remarquables et quelques admirables pièces de concert.

Vieuxtemps a beaucoup contribué à préparer la technique moderne de l'archet. Très précoce, il se produisit dans les concerts depuis l'âge de 6 ans; il ne cessa de parcourir le monde pendant toute sa longue carrière. Schumann déclara, après l'avoir entendu, que Vieuxtemps pouvait supporter la comparaison avec Paganini, malgré son jeune âge (15 ans). Paganini dit : « Ce petit garçon deviendra un grand homme. » Wagner tenait Vieuxtemps en haute estime. Comme charmeur, Vieuxtemps possédait ce fluide qui s'établit entre l'exécutant et l'auditeur, qualité rare! L'archet de Vieuxtemps était sans limite et prodigieux de légèreté dans le *staccato*. Aujourd'hui, les violonistes continuent à travailler ses pièces principales. Berlioz, qui s'y connaissait, jugeait ainsi son concerto en *mi* : « C'est une belle œuvre d'un effet splendide, inondée de détails ravissants dans l'orchestre comme dans la partie principale, et instrumentée en grand maître... on ne sait si on doit admirer le virtuose ou le compositeur. » Vieuxtemps a le grand mérite d'avoir traité le violon tel qu'il doit l'être dans le concerto, en mettant en valeur les ressources de l'instrument, tout en restant musical.

La vie de Vieuxtemps a été écrite par Th. Radoux.

VIOTTI, G.-B. — Né à Fantanetto da Po (Vercelli) en 1753; mort à Londres en 1824.

Célèbre violoniste et compositeur pour son instrument. Les compositions de Viotti occupent un rang élevé dans la littérature du violon. Ses concertos ont été longtemps la base des épreuves pour les concours des conservatoires.

Comme exécutant, Viotti atteignit les plus hauts sommets dans le style élevé; son jeu était d'une pureté de son rare. Il fut un fervent partisan de l'étude des sons filés.

VITALI, G.-B. — Né à Crémone en 1644; mort à Modène en 1692. A laissé des sonates intéressantes.

VIVALDI, A. — Né à Venise; mort en 1743. Ses œuvres sont très estimées.

VOLUMIER, J.-B. — Né en Espagne en 1667; mort à Dresde en 1720.

W

WALTHER, J.-J. — Né à Witerda en 1650.

WALTER, Joseph. — Né à Neubourg en 1833; mort à Munich en 1875.

WERY, N.-L. — Né à Huy (Belgique) en 1789; mort à Bande (Luxembourg) en 1867.

WIENIAWSKI, H. — Né à Lublin en 1835; mort à Moscou en 1880.

Violoniste remarquable. Ses concertos, ses polonaises et différentes pièces de concert sont admirablement écrits pour le violon.

Wieniawski exécutait le staccato avec une rapidité vertigineuse.

WILHELMJ, A. — Né à Usingen (Nassau) en 1845. Violoniste moderne, son interprétation, sa technique, le placent au rang des violonistes de premier ordre.

WOLDEMAR, M. — Né à Orléans en 1750; mort à Clermont-Ferrand en 1816. Méthode.

WRANITZKY, P. — Né à Neureisch (Moravie) en 1756; mort à Vienne en 1808.

WRANITZKY, A. — Né à Neureisch (Moravie) en 1761; mort à Vienne en 1819.

Y

YSAYE, Eugène. — Né à Liége en 1858.

Génial violoniste des temps modernes.

Interprétation incomparable, abordant tous les genres avec la même perfection. Ses tournées de concerts dans toute l'Europe et les Amériques ont eu les succès les plus retentissants. Une puissante et merveilleuse sonorité, une grande noblesse de sentiments, une extraordinaire virtuosité, une profonde expérience de quartettiste, telles sont les qualités de cet admirable violoniste.

Ysaye possède cet archet sans fin, qui, élargissant le son, lui donne une ampleur énorme. Dans la finesse, la sonorité est conduite avec la même sûreté; le violon conserve toujours cette âme que le prodigieux artiste révèle à ses auditeurs. Sous son archet, toute œuvre prend vie.

Bien que cette nomenclature de violonistes de haut mérite s'arrête à la fin du XIXe siècle, il convient de citer parmi les réputations actuelles et consacrées, les noms de : Elmon, G. Enesco, Kubelick, Kreisler, P. Viardot, Zimbalist, etc., etc.

Luthiers Célèbres

Ayant fabriqué des instruments du quatuor moderne et dont les œuvres ont une valeur artistique

---

LUTHIERS ITALIENS

ABBATI, GIAMBATISTA. — Modène, 1775-1793. Ses contrebasses sont estimées en Italie.

AGLIO, GIUSEPPE DALL'. — Mantoue, 1775.

ALBANESI, S. — Crémone, 1720-1744.

ALBANI, M. — Botzen, 1670-1710. Fils du luthier allemand. Son œuvre toute italienne est élégante et gracieuse.

ALBANI, (PAOLO). — Palerme et Crémone, 1650-1680. Grand patron, facture soignée.

ALESSANDRO (detto IL VENEZIANO). — Venise, fin XVIe siècle.

ALVANI. — Crémone, XVIIIe siècle. Copie Guarneri.

AMATI, ANDRÉA. — Fondateur de l'école de Crémone. Né dans les premières années du XVIe siècle. Mort vers 1611.

AMATI, ANTONIO. — Crémone, 1550-1640. Fils d'Andréa.

AMATI, GIROLAMO. — Crémone, 1556-1630. Fils d'Andréa.

AMATI, NICOLO. — Crémone, 1596-1684. Fils de Girolamo. Le plus célèbre de toute la famille. Il eut comme élève Stradivari et Guarneri. Voûtes moins prononcées et patron plus grand que ses devanciers.

AMATI, GIROLAMO. — Crémone, 1649-1740. Le dernier et le moins connu de ce nom. Le vernis des Amati est généralement d'un rouge ou rose tendre à fond ambré, d'une merveilleuse transparence. Sonorité sympathique, sans grande puissance.

ANSELMI, Pietro. — Crémone, début du XVIII° siècle. Lutherie type Ruggieri.

ANDRES, D. — Bologne, 1740.

ANTONIAZZI, Gaetano. — Crémone, 1860.

ANTONIAZZI, Grégorio. — Colle, 1738.

ANTONY, Girolamo. — Crémone, 1751.

ASSALONE, Gasparo. — Rome, XVIII° siècle.

BAGATELLA, Antonio. — Padoue, XVIII° siècle.

BAGATELLA, Pietro. — Padoue, vers 1700.

BALESTRIERI, P. — Crémone, XVIII° siècle.

BALESTRIERI, Thomas. — Mantoue, 1775.

BARBIERI, F. — Vérone, 1695.

BELLONE, P.-A. — Milan, 1691.

BELLOSIO, Anselmo. — Venise, 1780.

BELVIGLIERI, Gregorio. — Bologne, 1742-1772.

BERGONZI, Carlo. — Crémone, 1716-1755. Un des meilleurs élèves de Stradivari. Vernis généralement rouge-brun épais; ses instruments sont très recherchés.

BERGONZI, Michel-Angelo. — Fils et successeur de Carlo. Son œuvre est inférieure à celle du précédent. Les trois fils de ce dernier (de 1760 à 1820) ont laissé des instruments inférieurs à ceux du grand-père.

BIANCHI, Giovani. — Florence, 1746.

BIMBI, Bartoloméo. — Sienne, 1753. Florence, 1760.

Borelli, Andréas. — Parme, 1720-1746. Style Guadagnini.

BORGIA, Antonio. — Milan, 1769.

BRAGLIA, A. — Modène, XVIII° siècle.

BRANDILIONI, Ph. — Brescia, 1790.

CALCAGNO ou CALCAGNI, Bernardo. — Gênes, 1710-1741.

CAMILLI, Camilio. — Mantoue, 1739. Belle lutherie, jolie sonorité.

CAPPA. — Famille de luthiers dont Gioffredo est le plus estimé. Saluce, 1640 environ-1690. Gioffredo Cappa fut élève des Antonio et Girolamo Amati. Copia ses maîtres au point que certains instruments sont confondus.

CARCASSI, Lorenzo et Tomaso. — Florence, XVIII[e] siècle.

CASPAN, G.-P. — Venise, XVII[e] siècle. Style Amati.

CASTELLO (Paolo). — Gênes, 1778. Genre Gagliano.

CASTRO. — Venise, 1680-1720.

CATI, P.-A. — Florence, 1740.

CELONIATI, G.-F. — Turin, 1734.

CERUTI, G.-B. — Crémone, 1790-1817.

CERUTI, Giuseppe. — Fils du précédent. Mort en 1860.

CERUTI, Enrico. — Fils de Giuseppe. Crémone, 1808-1883.

CORNA, G.-G. della. — Brescia, vers 1533.

COSTA, P.-A. della. — Trévise, 1741-1764. Copiste habile des frères Amati.

DECONNET, Micael. — Venise, 1754.

EBERLE, Tomaso. — Naples, 1776.

FALCO. — Crémone, XVIII[e] siècle.

FISCER. G. e Carlo. — Milan, 1764.

FLORINI, Florentus. — Bologne, XVIII[e] siècle.

GABRIELLI, Antonio. — Florence, seconde moitié du XVIII[e] siècle.

GABRIELLI, Bartolomeo. — Florence, XVIII[e] siècle.

GABRIELLI, Cristoforo. — Florence, XVIII[e] siècle.

GABRIELLI, Gio-Batista. — Florence, seconde moitié du XVIII[e] siècle.
Ce dernier fut le plus célèbre de ce nom. Vernis jaune transparent.

GAGLIANO, ALESSANDRO. — Naples, 1640-1725. Travailla avec Stradivari. Instruments soignés, vernis souvent jaune.

GAGLIANO, G.-B. — Crémone, 1728.

GAGLIANO, NICOLO. — Fils aîné d'Alessandro. Naples, 1725-1740. Lutherie de premier ordre.

GAGLIANO, GENNARO. — Naples, 1740-1770 environ. Frère du précédent. Travail très fini. Deux fils de Nicolo Gagliano suivent la série de cette famille de luthiers distingués.

GARANI, M.-ENGELO. — Bologne, 1681-1720. Ses altos sont estimés.

GASPARO DA SALO. — Brescia, 1542-1609. — Un des créateurs de la forme définitive du violon. Vernis rouge-brun foncé, onglets courts, coins pointus, CC allongés, *ff* pointues et larges, doubles filets.

GATTINARI, F. — Turin, 1704.

GIBERTINI, A. — Parme, 1830.

GIRANIANI. — Livourne, 1730.

GOBETTI, F. — Venise, 1690-1715. Belle lutherie, vernis rouge pâle.

GOFFRILLER, MATEO. — Venise, 1690-1726. — Très belle facture, vernis rouge légèrement foncé.

GRANCINO, ANDREA. — Milan, 1646.

GRANCINO, PAOLO. — Milan, 1665-1690. Belle sonorité. vernis jaune, travail soigné.

GRANCINO, GIOVANNI. — Milan, 1690-1720. — Fils du précédent. Mêmes qualités, bois meilleur.

GRANCINO, GIA BATTISTA et FRANCESCO. — Les deux fils du précédent. Travaillèrent ensemble. Milan, 1695-1730.

GUADAGNINI, LORENZO. — Plaisance et Milan, XVIII[e] siècle. Disciple de Stradivari. Belle lutherie, vernis rouge ambré, voûtes peu élevées.

GUADAGNINI, GIOVANNI-BATISTA. — Crémone, 1711-Turin, 1786. Mêmes qualités que le précédent.

GUADAGNINI, GIOVANNI-ANTONIO. — Turin, 1750.

GUADAGNINI, GIUSEPPE. — Turin et Pavie, fin XVIII[e] siècle. Cette famille a continué la lutherie jusqu'à nos jours.

GUARNERI. — Nom de toute une famille de luthiers dont le premier connu est Andréa, né à Crémone vers 1625, fut d'abord disciple de N. Amati. Son fils Pietro, né à Crémone en 1678, a laissé des instruments remarquables.

GUARNERI, G.-G.-B. — Fils d'Andréa, naquit en 1666 à Crémone.

GUARNERI, GIUSEPPE DEL JESÛ. — Le plus célèbre de cette famille et dont la réputation égale presque celle de Stradivari. Le caractère général de sa lutherie est l'originalité. Posées plus perpendiculairement et plus longues, les *ff* affectent aux extrémités une carrure particulière. Le dessin des coins est plus court que chez Stradivari. Le vernis assez varié de nuances, mais ordinairement d'un rose rouge, sur fond ambré, est toujours d'une pâte fine et transparente. La belle époque de ce maître est de 1735 à 1745.
A consulter : *Les Ancêtres du Violon*, par L. GRILLET; *La Lutherie et les Luthiers*, par A. VIDAL.

KERLINO, G. — Brescia, vers 1450. L'un des plus anciens luthiers.

LANDOLFI, C.-F. — Milan, 1735-1775.

LANDOLFI P.-A. — Milan, fin XVIII[e] siècle.

LEONPORRI, G.-F. — Milan, 1758.

LOLY, JACOB. — Naples, 1727.

MAFFEI, LORENZO. — Lucques, 1767.

MAGGINI, GIOVANNI-PAOLO. — Brescia, de 1590 à 1640. Ce luthier s'inspira de l'œuvre de Gasparo da Salô. Ses violons les plus célèbres ont appartenu, l'un à Ch. de Bériot, l'autre à H. Léonard. Grand patron, voûtes partant des bords, doubles filets, *ff* très ouverts, éclisses bassses, vernis jaune-brun. On prête la même valeur aux instruments faits par son fils Pietro.

MALVOLTI, PIETRO, A. — Florence, 1709.

MANTEGATIA, PIETRO e GIOVANNI. — Milan, fin XVIIIe siècle. Altos estimés.

MARCHETTI, ABBONDIO. — Milan, 1816-1840.

MARCHI, G. A. — Bologne, 1662.

MARIANI, A. — Pesaro, 1580-1630. Style Maggini.

MELONI, A. — Milan, 1690. Style Amati.

MEZZADRI, F. — Milan, 1700-1720.

MONTAGNANA, DOMINICO. — Crémone et Venise, 1710-1750. Elève de Stradivari. Lutherie de premier ordre. Bois, travail et vernis sont superbes.

PALLOTTA, P. — Perugia, 1792.

PANDOLFI, A. — Venise, 1715-1740.

PASTA, A. — Brescia, 1700-1730.

PIZZINI, G.-G. — Florence, 1660. Elève de Maggini.

PETRONI, A. — Rome, 1867.

PIATELLINI, G. — Florence, 1738.

PICINO. — Padoue, 1712.

PRESSENDA, G.-F. — Turin, 1820-1854. — Considéré comme le meilleur luthier italien du XIXe siècle.

ROCCA, G.-A. — Turin, 1831.

ROGERIE, GIAN-B. — Brescia, 1665-1710. Lutherie hautement appréciée.

ROGERIE, P.-G. — Fils du précédent, travail très estimé.

RUB, ANG. DE. — Viterbe, 1763.

RUGGIERI, GIO.-B. — Crémone, 1666. Elève de N. Amati.

RUGGIERI, FRANCESCO. — Elève de N. Amati. Le plus célèbre des Ruggieri. Admirable lutherie, superbe vernis jaune-orange tirant sur le rose. Crémone, 1775.

RUGGIERI, P.-G. — Fils de Gio.-Battista. 1714 environ.

SANTO, SERAPHINO. — Udine et Venise, 1680-1735. Vernis rouge, très beau. Ses instruments ressemblent à ceux de F. Ruggieri, mais plus étroits au milieu des CC. Bois superbe.

SNEIDER, JOSEPH. — Pavie, 1709. Elève de N. Amati.

STORIONI, LORENZO. — Crémone, 1751-1799.

STRADIVARI, ANT. — Le plus grand et le plus complet de tous les luthiers. Né à Crémone en 1644. Mort dans la même ville en 1737. Elève de N. Amati, il commença par s'inspirer des modèles de son maître, puis modifia sa manière et donna le type connu sous le nom de « longuet ». A partir de 1700, les instruments de Stradivari ont atteint la perfection. Cet incomparable artiste joignait à une puissance considérable de travail, une intuition profonde de tout ce qui touchait à son art. S'il mit trente ans pour atteindre son but, il y réussit avec une précision merveilleuse.
A consulter : *Stradivarius,* par FÉTIS.

TECCHELER, DAVID.— Rome, 1695-1743. S'est fixé àRome après avoir travaillé à Venise et à Salzbourg. Vernis jaune doré, très riche. Lutherie remarquable, particulièrement les violoncelles.

TESTORE, C.-G — Milan, 1687-1720. — Style Guarneri. Ses instruments sont très estimés.

TESTORE, C.-A. — Milan, 1720-1740. — Fils aîné. Excellente sonorité, vernis jaune foncé, presque brun.

TESTORE, P.-A. — Milan, 1740-1760. Second fils de C.-G. Comme le précédent, sa lutherie imite Guarneri del Jesu. Vernis jaune.

TONONI, FELICE et GUIDO. — Bologne, fin du XVII[e] siècle. Violoncelles estimés.

TONONI, G. — Fils de Felice. Bologne, 1689.

TONONI, C.-ANT. — Venise, 1728-1768.

TOPPANI, ANGELO DE. — Rome, 1738. Ecole Teccheler, voûtes élevées, vernis jaune doré.

VANGE, P.-L. — Listi, 1726. Ecole de Florence, style Gabrielli.

VITOR, PETRUS-PAULUS DE. — Brescia, 1740. Belle lutherie.

ZANOTI, A. — Mantoue, 1731.

ZANTI, ALL. — Mantoue, 1755.

LUTHIERS ALLEMANDS

ALBANI, MATHIAS. — Botzen, 1621-1673.

ALBANI, M. — Voir « Luthiers italiens ».

ALBANI, JOSEPH. — Botzen, 1719.

ALLETSSEE, P. — Munich, 1710-1730.

BAUSCH. — Famille de luthiers fixés à Leipzig au XIXe siècle.

DALMIGER, L. — Vienne, 1772.

DARCHE, NICOLAS. — Aix-la-Chapelle, 1850-1880.

DIEL ou DIEHL. — Famille de luthiers. Mayence, Hambourg, Darmstadt. XIXe siècle.

DŒPFER, NICOLAUS. — Mayence, 1768. Bonne lutherie.

EBERLE, S.-V. — Prague, 1730-1760. Copies des maîtres italiens.

ENGLEDER. — Munich, XVIIIe siècle.

ERNST, F.-A. — Grand violoniste, se passionna pour la lutherie et fit quelques bons instruments. Forma d'excellents luthiers. — Gotha, 1778-1805.

FICHTL, MARTIN. — Vienne, vers 1750. Lutherie estimée.

FRITSCHE. — Leipzig, 1780-1810.

GEISSENHAF, F. — Vienne, 1808.

GERLE, HANS. — Nuremberg, 1461-1521. Le plus ancien luthier allemand connu.

GRIMM, CARL. — Berlin, 1867.

HELLEMER, G. — Prague, 1720.

HELLEMER, CARL. — Prague, 1750-1790.

HULINSKI. — Prague, 1760. Vernis rouge foncé.

HUNGER, CH.-F. — Leipzig, 1750-1787. Un des meilleurs luthiers allemands. Style italien.

JAUCH, JOHANN. — Gatz et Dresde, 1760-1775.

KEMBTER. — Dibingen, 1725.

KESSLER, E. — Berlin, fin XIXe siècle.

KLOZ. — Mittenwald. Depuis 1670 jusqu'à 1800 environ. Famille de luthiers qui ont inondé l'Europe de copies et de faux Stainer.

KLOZ, SÉBASTIEN. — Considéré comme le meilleur luthier de la famille.

LASKA, J. — Prague, 1738-1805.

MAUSSIELL, L. — Nuremberg, 1736.

NIGGEL, S. — Füssen, 1739.

OTTO, J.-A. — Weimar, 1790-1830. — Plusieurs de ses descendants se sont consacrés à la lutherie. Weimar, Ludwiglust, Stockholm, Saint-Pétersbourg, Dusseldorf, etc.

RAUCH. — Breslau, 1730-1760.

RAUCH. — Frère du précédent. Wurzbourg, 1730-1760.

RIESS. — Bamberg, 1740-1760. Copie Stainer.

SCHEINLEIN, M. F. — Langenfeld, 1710-1771.

SCHORN, J.-P. — Inspruck, 1680-1696.

SCHWEITZER. — Pest, 1800.

STADLMANN, D.-A. — Vienne, 1726.

STAINER, JACOB. — Absam, 1621-1683. Le plus célèbre de tous les luthiers allemands. Son œuvre est remarquable. Les voûtes sont élevées, le vernis rouge-orange, est de belle qualité. Le son est extrêmement doux et caressant. Il existe tellement de bonnes copies de Stainer que les experts sont souvent embarrassés. Les pièces authentiques sont rares.

STRNAD, G. — Prague, 1789.

THIR. — Vienne, 1791.

WIDHALM, LÉOPOLD. — Nuremberg, 1768. Copiste habile de Stainer.

ZACH, TOMAS. — Vienne, 1869.

ZWERGER, A. — Mittenwald, 1750.

LUTHIERS BELGES ET HOLLANDAIS

BORBON, G. — Bruxelles, 1690. Style de Brescia.

BOUMEESTER, JEAN. — Amsterdam, 1664. Vernis jaune.

BOUSSU (LE). — Bruxelles, 1750-1780.

COMBLE, AMBROISE DE. — Tournay, 1755. Vernis rouge-brun, belle lutherie.

DARCHE, CH. et J. — Bruxelles, fin XIX[e] siècle.

DELANNOIX. — Bruxelles, 1750-1780.

HOFMANS, M. — Anvers, 1720-1750. Vernis rouge foncé. Belle lutherie.

JACOBS, H. — Amsterdam, 1693.

JACOBS, PETER. — Amsterdam, 1700. Vernis rouge-brun.

KEUPPERS, JEAN. — La Haye, 1760-1780. Vernis jaune.

LEFEBVRE. — Amsterdam, 1720-1740.

PALATE. — Liége, 1750. Style italien.

PORLON, PETER, JEAN et FRANÇOIS. — Anvers, 1647-1710.

WILLEMS, GEORGES. — Gand, 1642-1693. Vernis sec et terreux, mais jolie lutherie.

WILLEMS, H. — Frère du précédent. Mêmes remarques.

LUTHIERS ANGLAIS

AIRETON, EDMUND. — Londres, XVIIIe siècle. Imitateur d'Amati. Vernis jaune.

BANKS, BENJAMIN. — Salisbury, 1727-1795. Il est considéré comme le meilleur luthier anglais du XVIIIe siècle. Vernis copie N. Amati.

BANKS, B .— Fils du précédent. Salisbury, 1754; Londres, 1820.

BANKS, JAMES et HENRY. — Frères du précédent. Finalement s'installèrent à Liverpool.

BETTS, JOHN. — Londres, 1785-1823.

BETTS, ED. — Londres, 1775-1820. Style Amati, lutherie soignée.

BROWNE, JOHN. — Londres, vers 1743. Bonne lutherie.

CHALLONER, TOMAS. — Londres, XVIIIe siècle. Style Stainer.

CHANOT, GEORGES. — Londres, 1858-1893. Bonne lutherie.

CROSS, N. — Londres, 1700-1750. Bonne facture.

DICKESON, JOHN. — Londres et Cambridge, XVIIIe siècle.

DUKE, RICHARD. — Londres, 1750-1780. Style Amati, bonne lutherie.

FENT, BERNHARD. — Inspruch, 1773. Londres, 1832. Neveu de Fent de Paris. Toute une famille de ce luthier a continué à fabriquer avec succès dans le courant du XIXe siècle.

FORESTER, WILLIAM. — Famille de trois luthiers du même nom. De 1700 environ à 1824.

FURBER, JOHN. — Londres, 1813. Copies de Stradivari et d'Amati.

GILKES, SAMUEL. — Londres, 1810-1827. Bonne lutherie.

GILKES, WILLIAM. — Londres, 1811-1875.

HARDIE, MATTHEW. — Edimbourg, 1800. Travail soigné.

HARE, JOHN et JOSEPH. — Londres, XVIIIe siècle.

HARRIS, CHARLES. — Londres, 1800. L'un des meilleurs luthiers anglais. Son fils Charles a laissé de bons instruments. Vernis jaune.

HART. — Londres. Famille de luthiers commerçants du XIXe siècle. Georges Hart a écrit deux ouvrages importants : *Le Violon, les Luthiers célèbres et leur Imitateur; Le Violon et sa musique.*
La lutherie signée de Hart est estimée.

HILL. — Famille de luthiers de Londres. Fin du XVIIIe siècle jusqu'à nos jours. Lutherie très estimée, réputation méritée.

LEWIS, E. — Londres, 1700.

LOTT, J.-F. — Londres, 1775-1853. Renommé pour ses contrebasses.

MAUCOTEL. — Londres, XIXe siècle.

NORMAN, BARAK. — Londres, 1688-1740. Un des meilleurs luthiers anglais pour son époque.

NORRIS, JOHN. — Londres, 1739-1818.

PANORMO, VINCENT. — Londres, 1772-1813. Deux fils, Joseph et Georges-Louis, ont également laissé une belle et élégante lutherie.

PARKER, DANIEL. — Londres, 1740-1785. Vernis rouge assez transparent.

PERRY et WILKINSON. — Dublin, 1790-1830.

RAYMANN, JACOB. — Londres, 1620-1650. Le premier luthier qui ait fait des violons en Angleterre.

TAYLOR. — Londres, 1780-1820.

TOBIN, RICHARD. — Londres, 1800.

URQUART, TOMAS. — Londres, 1650.

WAMSLEY, PETER. — Londres, 1733. Style Stainer.

WISE, CHRISTOPHER. — Londres, 1650.

LUTHIERS FRANÇAIS

ALDRIC, — Paris, 1788-1840. Modèle d'après Stradivari. Vernis généralement rouge. Bonne lutherie.

ALLARD, F. — Paris, 1776-1789.

AMBROISE. — Paris, XVIIIe siècle.

AUDINOT, D.-N. — Fin XIXe siècle. Instruments appréciés.

AUGIÈRE. — Paris, 1830. Lutherie bien faite, vernis jaune-rouge.

BACHELIER, J.-B. — Paris, 1777-1789.

BAILLY, PAUL. — Fin XIXe siècle.

BARBE, A.-T. — Fils. XIXe siècle.

BASSOT, J. — Paris, 1764-1810 environ. Lutherie élégante, style Lupot. Vernis rouge-ambré.

BAZIN, G. — Fils du fabricant d'archets.

BERNARDEL, A.-S.-PH. — Mirecourt, 1802-1870. — L'un des meilleurs luthiers parisiens du XIXe siècle.

BERNARDEL, ERNEST-AUG. — Paris, 1826-1899. Fils du précédent, bon luthier comme son père.

BERNARDEL, GUSTAVE-AD. — Frère du précédent. Ses instruments ont une réelle valeur.

BIANCHI, NICOLO. — Gênes, 1796. Nice, 1880.

BLANCHARD, P.-F. — Lyon, né en 1851.

BOIVIN, CLAUDE. — Paris, 1725-1760.

BOCQUAY, JACQUES. — Paris, 1700-1735 environ. L'un des meilleurs luthiers de la vieille école française. Facture soignée, beau vernis rouge-brun.

BOURDET, SÉBASTIEN. — Mirecourt, XVIIIe siècle.

BOURDET, JACQUES. — Paris, 1751.

BRETON, F. —Mirecourt, 1800-1830.

BRUGERE. — Famille de luthiers. XIXe siècle. Paris, Mirecourt, Marseille.

CALOT. — Paris, 1830. Bonne lutherie, vernis jaune-rouge.

CASTAGNERI, ANDRÉ. — Paris, 1730-1750. Instruments assez bien faits, bonne sonorité, vernis jaune sec.

CAUSSIN, F. — Neufchâteau (Vosges), fin XIXe siècle.

CHAMPION, R. — Paris, 1731-1756. Genre Bocquay, vernis jaune.

CHANOT, JOSEPH. — Mirecourt, 1760-1830.

CHANOT, FRANCIS. — Mirecourt, 1788. Rochefort, 1823. Savant. Ingénieur de la marine. Tentative de modification dans la forme du violon.

CHANOT, Georges. — Mirecourt, 1801. Paris, 1819. Bonne lutherie.

CHAPPUY, N.-A. — Paris, 1760-1795. Grand patron, vernis rouge-jaune à l'alcool. Fournitures souvent inférieures.

CHARDON, M.-J. — Paris, fin XIXe siècle.

CHAROTTE. — Famille de luthiers. XIXe siècle. Mirecourt, Rouen.

CHEVRIER. — Famille de luthiers, XIXe siècle. Mirecourt, Cherbourg, Beauvais, Bruxelles.

CHIBON, J.-R. — Paris, 1757-1785.

CLAUDOT. — Famille de luthiers. Lutherie commune.

CLEMENT .— Paris, 1815-1847.

COLLIN, C.-N. — Mirecourt, XIXe siècle.

COLLIN-MEZIN. — Paris.

COUSSINEAU, G. — Paris, XVIIIe siècle.

CUNAULT, G. — Paris, né en 1856.

DECOMBE. — Paris, vers 1789.

DE LANNOY. — Lille, milieu du XVIIIe siècle.

DELANNOY, L. — Lille, XIXe siècle.

DELANOY, A. — Bordeaux.

DELEPLANQUE, G.-J. — Lille, 1760-1790.

DERAZEY, Honoré. — Mirecourt, 1800-1879.

DERAZEY, Just. — Mirecourt, fils et successeur du précédent.

DEROUX, G. — Mirecourt, 1822-1889.

DEROUX, S.-A. — Paris, né en 1848.

EURY, Jacob. — Mirecourt, 1780.

FENT, François. — Paris, 1774-1789. L'un des meilleurs luthiers français de la fin du XVIIIe siècle. Remarquable comme sonorité et facture. Vernis rouge-brun.

FEURY, F. — Paris, 1752.

FLEURY, Benoît. — Paris, 1745-1791.

FREBRUNET, Jean. — Paris, 1760-1780.

GAFFINO, Joseph. — Paris, XVIIIe siècle.

GAILLARD, Charles. — Paris, 1850-1870. Ancien ouvrier de la maison Gand.

GAND, Charles-Michel. — Mirecourt, Versailles, XVIIIe siècle.

GAND, Ch-F. — Versailles, 1787. Paris, 1815. Gendre et successeur de Lupot. Très belle lutherie française, vernis rouge, manque de transparence.

GAND, G. — Frère du précédent. Instruments imitant les Lupot.

GAND, Ch.-A. — Fils aîné de Ch.-F. Gand.

GAND, Ch.N.-E. — Frère du précédent; s'associa avec les frères Bernardel. Ainsi que les membres de cette famille, Ch.-Adolphe Gand a laissé la réputation d'un luthier très habile. Ses instruments ont une très grande valeur.

GAVINIES, F. — Paris, 1734-1770. Père du célèbre violoniste.

GERMAIN, J.-L. — Paris, 1862-1870.

GERMAIN, Emile. — Paris, moderne.

GERSAN, Louis. — Paris, 1730-1769. Elève et successeur de Pierray. Très belle lutherie. Il est regrettable que son vernis soit à l'alcool.

HEL, PIERRE-JOSEPH.— Lille, né en 1842. Très belle lutherie.

HENRY. — Paris, commencement du XVIIIe siècle. Vernis rouge-brun.

HENRY, J.-B. — Paris, 1781-1831.

HENRY, J.-B.-F. — Paris, 1793-1858. A vécu à Bordeaux et à Marseille.

HENRY, CH. dit CAROLUS. — Paris, 1803-1859. Lutherie supérieure aux précédents.

HENRY, OCTAVE. — Grenoble, XIXe siècle.

HENRY, EUG. — Paris, 1843-1892.

HURET, J. — Paris, 1686-1717.

JACQUOT, CH. — Nancy, 1827-1854. Paris, 1854-1880.

JACQUOT, P.-CH. — Fils et élève du précédent. Nancy et Paris.

JACQUOT, E.-CH.-A. — Né à Nancy, 1853.

JEANDEL, P.-N. — Rouen, 1836-1878.

LETE, JOSEPH, — Nantes, 1834.

LOUVET, PIERRE. — Paris, XVIIIe siècle.

LOUVET, JEAN. — Paris, 1733-1791.

LUPOT, JEAN. — Mirecourt, XVIIe siècle.

LUPOT, LAURENT. — Fils du précédent.

LUPOT, FRANÇOIS. — Orléans, 1770.

LUPOT, NICOLAS. — Le plus célèbre des luthiers français. Fils et élève de François Lupot. Ce grand artiste, considéré comme un des plus habiles de son temps, exerça une très heu-

reuse influence sur la lutherie en France et à l'étranger. Nicolas Lupot fournit à l'abbé Sibire les éléments qui servirent à composer son livre intitulé : *La Chélonomie ou le Parfait Luthier.* Vernis rouge-clair, quelquefois foncé (1758-1824).

MAST, JEAN-L. — Paris, fin XVIIIe siècle.

MAST, JOSEPH-L. — Toulouse, 1825-1836.

MAUCOTEL, CH.-A. — Paris, 1844-1858.

MAUCOTEL, E. — Associé de M.-H.-C. Silvestre.

MEDARD, F. — Paris, XVIIe siècle. Lutherie fine, beau vernis.

MEDARD, NICOLAS. — Nancy et Paris. Frère du précédent, même lutherie.

MIREMONT, CLAUDE-A. — Paris, 1861-1884.

MOITESSIER, LOUIS. — Mirecourt, 1820 (?)

MOUGENOT. — Rouen, fin XVIIIe siècle.

NAMY, J.-H. — Paris, fin XVIIIe siècle.

NICOLAS, F.-N. FOURRIER (dit). — Paris, 1780-1816. On l'appelle Nicolas de Paris pour le distinguer des suivants.

NICOLAS, DIDIER l'Aîné. — Mirecourt, 1757-1833. Ses meilleurs instruments sont vernis rouge-brun, d'autres sont jaunes. On rencontre de faux Nicolas vernis rouge groseille.

NICOLAS, JOSEPH fils.

PACHERELLE, PIERRE. — Mirecourt, 1803. Nice, 1871. Vernis rouge-brun un peu épais.

PANORMO, VINCENT. — Paris, XVIIIe siècle. Belle lutherie, vernis jaune clair.

PIERRAY, CLAUDE. — Paris, 1700-1735. L'un des bons luthiers de la vieille école française. Vernis généralement rouge.

PIQUE, F.-L. — Paris, 1777-1816. On sait que Pique acheta des instruments en blanc et du vernis à N. Lupot. Pour cette raison, la lutherie de Pique est très recherchée.

PIROT, CLAUDE. — Paris, 1800-1820 .Vernis rouge-brun.

PITAIS. — Paris, XVIIIe siècle. Style Amati.

PORION. — Paris, 1707.

QUINOT, J. — Paris, 1670.

RAMBAUX, CL.-V. — Paris, 1838-1857. Luthier habile.

RENAUDIN, L. — Paris, 1776-1795. Voûtes élevées, vernis jaune foncé.

SACQUIN. — Paris, 1830-1860 .Belle lutherie, style Lupot.

SALZARD, FRANÇOIS. — Mirecourt, 1808-1874.

SALZARD, E.-A. — Moscou. Fils du précédent.

SCHWARTZ. — Famille de luthiers qui se sont succédé à Strasbourg. XIXe siècle.

SILVESTRE frères (PIERRE et HIPPOLYTE). — Lyon, XIXe siècle. Les instruments de Pierre sont les plus recherchés.

SIMON, CLAUDE. — Paris, 1783-1799.

SIMONIN, CHARLES. — Genève, 1841-1849. Toulouse, 1849-1880.

SIMOUTRE, NICOLAS. — Mirecourt, 1788. Metz, 1870.

STEININGER, FRANÇOIS. — Paris, commencement du XIXe siècle.

THIBOUT, J.-P. — Paris, 1807-1856.

THOMASSIN. — Paris, 1825-1845.

VAILLANT, F. — Paris, 1736-1783. Style Bocquay.

VANDERLIST. — Paris, 1788-1789.

VILLAUME et GIRON. — Troye, 1770.

VUILLAUME, J.-B. — L'un des meilleurs luthiers parisiens du XIXe siècle. Copiste et commerçant habile; Vuillaume eut le tort de fabriquer des instruments avec des bois séchés au four; pour ces instruments, le résultat fut désastreux. Néanmoins, Vuillaume était un luthier de premier ordre et il occupe une place importante dans l'histoire de la lutherie. Sa réputation est méritée.

Plusieurs luthiers de même nom ont produit des instruments sans valeur.

WOLTERS, J.-M. — Paris, 1749-1759. Vernis jaune.

N. B. — La liste des luthiers célèbres comporte certaines dates basées sur une moyenne de l'époque de la production. Par conséquent, nous ne pouvons en garantir l'exactitude absolue; les ouvrages de lutherie les plus estimés ne sont pas toujours d'accord à ce sujet.

Archetiers Célèbres

DODD, JOHN. — Appelé le Tourte anglais. Kew, XVIIIe au XIXe siècle. Ses archets sont très recherchés.

EURY. — Paris, 1820.

FONCLAUSE, JOSEPH. — Paris, 1838-1864.

HENRY, J. — Paris, 1848-1870.

HUSSON, CH.-CLAUDE. — Père et fils. Fin du XIXe siècle.

KITTEL. — Saint-Pétersbourg, 1850-1880.

LAFLEUR, J.-R. — Paris, 1812. Maisons-Laffite, 1874.

LAMY, A. — Né en 1850.

LUPOT, F. — Frère de N. Lupot. Paris, 1837.

PECCATTE, DOMINIQUE. — Paris, 1837-1847. Mirecourt, 1847-1874. Archets très recherchés.

PECCATTE, F. — Mirecourt, 1840-1850. Paris, 1854-1855. Frère du précédent. Ses archets sont aussi très estimés.

PECCATE, CH. — Fils du précédent.

PERSOIS. — Paris, 1821-1843. Archets rares.

SARTORY, E. — Né à Mirecourt, 1871. Belle facture.

SCHWARTZ, G.-F. — Strasbourg, 1785-1849.

SIMON. — Paris, 1845-1882.

THOMASSIN, LOUIS. — Né à Mirecourt, 1855.

TOURTE. — Paris, XVIIIe siècle. 1740-1780.

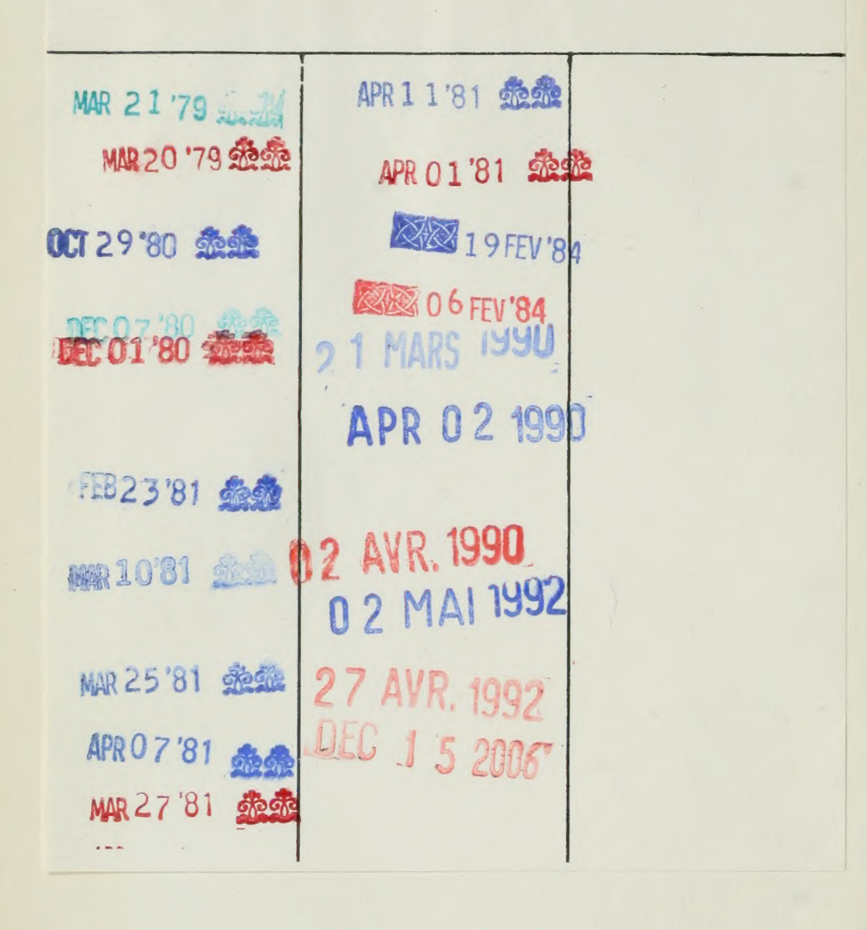
TOURTE, dit TOURTE l'Aîné. — Fin XVIIIe siècle.

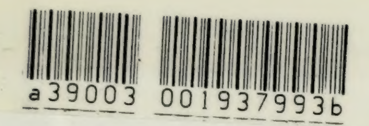
TOURTE, François, dit TOURTE le Jeune. — Paris, 1747-1835. Frère du précédent. Artiste qui amena l'archet à son degré de perfection actuel. Sa réputation est universelle.

VIGNERON, J.-A. — Paris. Né à Mirecourt en 1851.

VOIRIN, F.-N. — Paris, 1870-1885. Appelé le Tourte moderne. Ses archets sont d'une facture remarquable et très recherchés.

VUILLAUME, J.-B. — Ce grand luthier fit une étude approfondie de l'archet. Ayant toujours eu les plus célèbres archetiers dans ses ateliers, les baguettes de Vuillaume sont très estimées.


La Bibliothèque
Université d'Ottawa
Echéance
The Library
University of Ottawa
Date Due
MAR 21 '79
MAR 20 '79
OCT 29 '80
DEC 01 '80
FEB 23 '81
MAR 10 '81
MAR 25 '81
APR 07 '81
MAR 27 '81
APR 11 '81
APR 01 '81
19 FEV '84
06 FEV '84
21 MARS 1990
APR 02 1990
02 AVR. 1990
02 MAI 1992
27 AVR. 1992
DEC 15 2006


a39003 001937993b

